

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española II
(Literatura española)



TESIS DOCTORAL

Hacia una poética del teatro social (1949-1968): España e Inglaterra

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Marta Olivas Fuentes

Director

Emilio Peral Vega

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II



**HACIA UNA POÉTICA DEL TEATRO SOCIAL (1949-1968):
ESPAÑA E INGLATERRA**

**Memoria para optar al grado de doctor
presentada por**

MARTA OLIVAS FUENTES

Bajo la dirección del profesor

DR. EMILIO PERAL VEGA

Madrid, 2017

HACIA UNA POÉTICA DEL TEATRO SOCIAL (1949-1968): ESPAÑA E INGLATERRA

Esta investigación ha sido parcialmente financiada por la beca para la Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (AP2012-04404).

A mis padres, por la vida, el amor y el sacrificio.
A todos mis profesores, por esa otra vida.
Al palco de platea número dos del Teatro Municipal Diéguez, porque ahí empezó todo.

AGRADECIMIENTOS

De todas las páginas que están por venir estoy convencida de que estas son las más necesarias así que, abusando del contexto y de la paciencia del temerario lector, no quisiera dejar pasar la ocasión de mostrar mi agradecimiento a todas aquellas personas que han contribuido a que *Hacia una poética del teatro social...* saliese adelante. Les debo todo lo bueno que esta tesis pueda albergar así que me temo que tendré que violentar los límites preceptivos. Pido perdón de antemano si mi memoria olvida algún nombre.

En primer lugar, he de mencionar al Estado español quien, a través del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, me dio la oportunidad, gracias a una beca FPU, de disfrutar de un privilegio al que muchos y muy queridos compañeros, con sobrados méritos, no tuvieron la suerte de poder acceder: el de seguir formándome en un ambiente académico, comenzar a investigar e iniciarme tímidamente en la docencia universitaria. Soy muy consciente de la deuda contraída con la sociedad y espero haber estado a la altura de las circunstancias.

La realización de esta tesis no hubiese sido posible sin la supervisión, el apoyo y la comprensión del Dr. Emilio Peral Vega cuyo trabajo me sigue fascinando como el eco de ese participio de Gil de Biedma que reverberó, pandémico y celeste, en aquel ya lejano noviembre de 2005. Gracias por la confianza, por hacerme partícipe de proyectos, aventuras y experiencias que han cambiado mi vida y mi percepción de la Literatura para siempre y por todo aquello que no debe consignarse en el apartado de agradecimientos de una tesis doctoral.

Infinitas gracias también a la Dra. María M. Delgado y a la Dra. Jordana Mendelson, quienes guiaron con buen tino mis estancias en Londres y Nueva York y me insuflaron energía y aliento en momentos en los que mi investigación, como si de una cocina weskeriana se tratase, estaba a punto de fagocitarme. Asimismo, no puedo olvidarme del profesor José Luis García Barrientos, maestro en dramaturgia, pero también en escucha y paciencia durante aquel arcádico tiempo del Máster en Teatro y Artes Escénicas y, sobre todo, del Curso de Alta Especialización durante el cual esta idea se empezó a gestar –con mi gratitud a los profesores Garrido y Albuquerque por hacerlo posible.

Asimismo, no puedo dejar de mencionar a todos aquellos profesionales que me dedicaron unos minutos de su tiempo para charlar sobre esta investigación y ofrecerme valiosos consejos y/o materiales que poder aplicar: Cerstin Bauer Funke –a quien, además, debo agradecerle encarecidamente la cesión de un ejemplar de su tesis de cátedra (a pesar de que mi inexistente alemán no le haga justicia)–, Seth Baumrin, Sharon G. Feldman, Marion P. Holt, Jo Labanyi, Andrew Lee, Francisco Ortuño Millán, Robert Vorlicky y Martin Welton.

Gracias también a los profesores Matteo De Beni, Antonella Gallo, Frauke Bode y Matei Chihaia que convirtieron mis visitas a Verona y Wuppertal en dos de las experiencias más satisfactorias, a nivel académico y humano, de mi brevísima trayectoria académica. Hago extensivo este agradecimiento a sus respectivos departamentos por la amabilidad y el cariño que me regalaron durante aquel diciembre memorable. Gracias.

Tampoco puedo olvidarme de los profesores de mi bienamada Complutense que depositaron su confianza en mí para encargarme de alguna de sus clases, especialmente Soledad Arredondo, Mar Mañas y Francisco Sáez Raposo, por el afecto con el que siempre me han tratado.

Durante mis noches de insomnio en Brooklyn, escuché en un documental que las autopistas americanas más importantes reproducían los caminos por los cuales transitaban los búfalos antes de que la tierra fuese conquistada. Desde entonces, siempre he pensado

en esta tesis como algo semejante: todo lo que en ella pudiese haber de meritorio o de sensato se lo debía a filólogos mayores e infinitamente más sabios que habían trazado previamente esas las rutas. Vaya un recuerdo para esos otros profesores que leemos pero que no conocemos –algunos de los cuales nos dejaron mientras estas páginas luchaban por escribirse tal es el caso de José Monleón, que lo supo todo antes que nadie o Francisco Ruiz Ramón, siempre clarividente. Muy, muy especialmente quiero recordar a Gregorio Torres Nebrera, a quien sí tuve la suerte de poder tratar y de cuyo legado sigo aprendiendo casi cada día.

He de mencionar también a Miguel Ángel Fernández Soler, a quien le estaré siempre agradecida por Jimmy Porter y, sobre todo, por el Salieri de Peter Shaffer; a Isabel García San José –mi «seño» Isabel– por Martirio, Miguel Hernández y tantas otras cosas y a Marian Rubio por obligarme a leer *Madame Bovary* y quitarme de la cabeza eso de estudiar Historia.

Muchísimas gracias a mi querida Helen Gush por Bonnie Dobson y por su ayuda inestimable en los archivos del Victoria and Albert Museum así como al personal del Centro de Documentación Teatral y la Fundación Juan March por su ayuda y profesionalidad.

Llegué a esta Casa hace ya casi doce años y estoy convencida de este viaje no hubiese sido lo mismo sin las personas que me han acompañado, fuera y dentro de la Complutense en las aulas pero, sobre todo, en la vida. Gracias a todos mis compañeros de Licenciatura –«¡y bien buenos tiempos que eran!»– especialmente a Elena Rueda y gracias eternas a mi Cogollito: Roberto Álvarez, Ramón Ariza, Almudena de Borbón y Marta Torres. Aunque, a veces, nos haya cegado algún relámpago de Romanticismo, estoy convencida de que habrá muchos momentos felices para dejarnos ser en amistad –«Mirad: / somos nosotros». No podéis imaginaros cuánto os quiero y cuánto os debo.

Gracias también a mis compañeros del Máster de Teatro y Artes Escénicas y, más concretamente, a mi *angry young man* por excelencia, César Barló –talento y valentía a raudales– así como a los siempre «jóvenes filólogos» que se cruzaron en mi camino: Pilar, Ana, Oihan, Javi y Ramón. Asimismo, no puedo pasar por alto a todos los compañeros del PIF con los que he tenido la suerte de coincidir durante estos años, especialmente a María Bastianes y Guillermo Gómez por el apoyo y por el amor compartido por el teatro.

Mención aparte y especial merecen mis «Jornaleras»: Patricia Barrera, Nerea Fernández de Gobeo, Ruth Martínez y Margot Vivanco, quienes han creído en mí más de lo que la razón invita y sin cuyo apoyo quizá no estaría escribiendo estas líneas. Gracias por acompañarme y cuidarme y, sobre todo, gracias por ser grandísimas compañeras en estos tiempos revueltos –this won't be the end, my friends!

En este mismo sentido, todo mi reconocimiento a Asociación ALEPH, por su ejemplo y por la pureza del empeño de sus socios, especialmente Jessica Cáliz, Álvaro López y Jesús Murillo, cráneos privilegiados, menores en años pero mayores en prez, a quienes aspiro a parecerme cuando crezca.

No puedo olvidarme de Colmenar de Oreja, de mi gente. Gracias a Silvia, David y Arturo por ser mi otra familia, a Marta, Jose y Jesús –Richard Gere, se equivocaba, ¡esto no se acaba nunca!–por seguir ahí y gracias también a los que tuvieron que marcharse pero estuvieron. Gracias al Morenito por todo lo que Él sabe, gracias a mis sobrinos y a mis hermanos Carmen, Fernando, Rosa, Carlos y especialmente a Alicia, por volver de la tierra de O'Casey y por darme el tiempo que los últimos momentos de esta tesis requerían. Gracias, de nuevo –nunca es suficiente– a mis padres, Marín y Mary, por absolutamente todo –y perdón, también, por todo. Y, por último, gracias a Carlos, por la última, por el férreo apoyo, por la ayuda impagable y, sobre todo, por enseñarme esa tercera palabra que nunca nadie me había dicho.

ÍNDICE

ABSTRACT	15
RESUMEN	19
INTRODUCCIÓN: <i>Is Spain different?</i>	23
1. CONTEXTO SOCIOHISTÓRICO Y LITERARIO	31
1.1. CONTEXTO SOCIOHISTÓRICO DE INGLATERRA (1945-1968)	31
1.1.1. Sucesión de gobiernos.....	31
1.1.2. El consenso de postguerra.....	32
1.1.3. La conquista del Estado de Bienestar	32
1.1.4 Educación.....	35
1.1.5. La crisis de Suez	36
1.1.6. Inmigración	37
1.1.7. La disolución del imperio	38
1.1.8. <i>The age of affluence?</i>	38
1.1.9 La era de los jóvenes.....	39
1.2. CONTEXTO SOCIOHISTÓRICO DE ESPAÑA (1945-1968)	41
1.2.1. La autarquía y la (temporal) condena internacional del Régimen	41
1.2.2. El fortalecimiento del Nacionalcatolicismo	42
1.2.3. La involución de la situación de la mujer	43
1.2.4. El fenómeno migratorio	45
1.2.5. La educación y la Universidad.....	46
1.2.6. La resistencia obrera	49
1.2.7. El desarrollismo	50
1.3. PANORAMA DEL TEATRO SOCIAL (O PRE-SOCIAL) ANTERIOR A 1950	51
1.3.1. El período finisecular	51
1.3.2. Los años treinta. El esplendor del compromiso	56
1.3.3. Introducción a los años cincuenta en Inglaterra. <i>The Angry Years</i>	63
2. CONCEPTOS GENERALES	67
2.1. DE LA REALIDAD INVENTADA A LA REALIDAD DOLIENTE	67
2.2. LA REHUMANIZACIÓN DEL ARTE	74
2.3. EL ASALTO A LO REAL O EL REALISMO	77
2.4. EL REALISMO COMO (URGENTE) INSTRUMENTO DE DENUNCIA	84
2.5. ¿UNA ESTÉTICA REALISTA? EL «REALISMO ÉTICO»	87
2.6. EL RECHAZO DEL NATURALISMO	89
2.7. LA APERTURA A UN CIERTO «FORMALISMO»: EL REALISMO INTEGRADOR.	92
2.8. ASCENSO Y CAÍDA DEL TÉRMINO «REALISTA»	97
2.9. TEATRO POPULAR Y REALISMO	99
2.10. LA TRAGEDIA COMO REACCIÓN Y COMPROMISO.....	103
2.10.1. La tragedia optimista y la tragedia compleja	108
2.11. EL PROBLEMA DEL PÚBLICO	114
3. VARIACIONES DEL MODELO REALISTA	121
3.1. EL TEATRO HISTÓRICO: ¿PUNTO DE FUGA DEL AQUÍ Y AHORA?	121
3.1.1. En tiempos de brujas y herejes... Una metáfora recurrente.....	126

3.1.1.1. Dos herejes y un blasfemo.....	132
3.1.1.2. El «caso Lutero»: John Osborne y Ricardo López Aranda.....	135
3.1.2. Otros paradigmas de desmitificación histórica	141
3.2. EL USO DE LA MÚSICA COMO COMPONENTE IDENTITARIO –Y DISTANCIADOR ..	145
4. WORKING CLASS HEROES: SOBRE EL PROTAGONISTA EN EL DRAMA SOCIAL	151
4.1. «THEY FUCK YOU UP YOUR MUM AND DAD»: JÓVENES Y...	151
4.2. PROTAGONISTA COLECTIVO: EL PUEBLO.....	157
5. ESTUDIO TEMATOLÓGICO	163
5.1. INTRAHISTORIAS DESILUSIONADAS	163
5.1.1. La irresistible necesidad de la apariencia	167
5.1.2. El discreto encanto de la fritanga (o la apariencia inversa)	171
5.2. PRESENCIA Y VISIÓN DE LA MUJER EN EL NUEVO TEATRO	176
5.1.1. La mujer como contraejemplo: el concepto de <i>effeminacy</i>	176
5.1.2. Durmiendo con su enemiga: matrimonios difíciles	179
5.1.3. La mujer sometida	188
5.1.4. <i>Partners in failure</i> o «Contigo pan y cebolla»	189
5.1.5. De viejas difíciles en el teatro realista: la prefiguración del	190
5.1.5.1. Ángela y Pura en <i>Los gatos</i>	192
5.1.5.2. La Asociación de Damas en <i>Las viejas difíciles</i>	195
5.1.5.3. Las Cursillistas de la Cristiandad de <i>Las salvajes</i>	198
5.1.5.4. Doña Elena en <i>La pechuga de la sardina</i>	200
5.1.6. Mujeres libres, mujeres del futuro	207
5.3. DOS PARÁBOLAS SOBRE LA VIOLENCIA DE REGUSTO BRECHTIANO.....	214
5.4. EL TRABAJO.....	221
6. MÁS ALLÁ DE LA SALA DE ESTAR, MÁS ALLÁ DEL TEATRO: EL ESPACIO.	229
6.1. INVENTARIO DE LUGARES PROPICIOS A LA PROTESTA	231
6.1.1. El barrio	233
6.1.2. Las casas de vecindad y pensiones	239
6.1.3. La casa familiar: el movimiento centrífugo	241
6.1.4. Los lugares del trabajo	243
6.1.5. La utopía y el lugar perdido	248
6.2. LECTURAS DEL ESPACIO DIEGÉTICO EN CLAVE POLÍTICA	249
6.3. ESPACIO ÍNTIMO Y CREACIÓN (EN ESPAÑA)	253
6.4. HISTORIA DE OTRA(S) ESCALERAS: EL ESPACIO DRAMÁTICO/ESCÉNICO	256
6.4.1. ¿Un rasgo de época propiciado por el cine?	262
6.4.2. Una nueva mirada	265
6.4.3. Una ausencia destacada... ..	267
6.5. EL EDIFICIO TEATRAL	271
6.6. DESDE EL MARGEN, POR EL MARGEN, EN EL MARGEN	274
7. RECEPCIÓN EN LOS ESCENARIOS ESPAÑOLES DE LA NEW WAVE BRITÁNICA.	276
7.1. UNA OBRA ICÓNICA: <i>LOOK BACK IN ANGER</i>	276
7.1.2. Ficha artística y técnica del estreno	279
7.1.3. El espectáculo en gira	288
7.1.4. Recepción textual: notas sobre las traducciones al castellano	284
7.2. OTRAS OBRAS: CENSURA Y RECEPCIÓN CRÍTICA	285
7.2.1. <i>Un sabor a miel</i>	285

7.2.2. <i>Epitafio para Jorge Dillon</i>	294
7.2.3. <i>Raíces</i>	295
7.2.4 <i>El rehén y El último adiós de Armstrong: Dos regalos</i>	300
7.2.5. <i>La cocina</i>	307
8. EL REDESCUBRIMIENTO DE LA REALIDAD EN LOS AÑOS 50	311
8.1. «AS FOUND», ARQUITECTURA, FOTOGRAFÍA Y PINTURA	311
8.2. CINE	320
8.3. SOBRE LA HIPÓTESIS DEL CONTAGIO NEORREALISTA	322
9 DEMOCRACIA, DESMEMORIA Y CRISIS: SOBRE LA PERVIVENCIA DE...	325
9.1. CORTO AMOR Y LARGO OLVIDO	325
9.2. CUANDO «CRISIS» SIGNIFICA «OPORTUNIDAD»	330
10. CONCLUSIONS: SISTER TRADITIONS	335
11. BIBLIOGRAFÍA	343
11.1. REFERENCIAS PRIMARIAS	344
11.2. REFERENCIAS SECUNDARIAS	344
11.3 OTRAS FUENTES	362
11.3.1 Archivo General de la Administración	363
11.3.2 Victoria and Albert Museum (V&A)	363
11.3.3. New York Public Library	363
11.3.4. Fundación Juan March	363
11.3.5 Centro de Documentación Teatral	363
11.3.6. Boletín Oficial del Estado	363

ABSTRACT

Title: *Towards a Social Theatre Poetics (1949-1968): Spain and England*

Introduction

The so-called Generación Realista, whose dramatic work we can place between 1949 and 1968, has traditionally been studied from an eminently national point of view, according to alleged particularities and similarities which set each of them apart, and made each country's production an alien to the rest of Europe's theatre of that time. Nevertheless, during the period, the critics and, to some extent, the very creators (at least the most reformist of them) were open to external stimulus, going as far as considering the playwright of the so-called British *New Wave*, peers at the same battle: that of bringing its creations closer to the authentic social reality, ignored, vanished, if not altogether omitted at the commercial theatres.

Goals

Once the vein opened by realist social theatre got exhausted, interest for *Angry Young Men* and, ultimately, for any form of committed British theatre plummeted to the point of its almost utter demise from stages and specialized media. Even though some essays have brought attention to the similarities between the different European traditions –Fernández Insuela (1978), Oliva (1989), Cornago (2003)– none of them have explored at length the plays themselves to validate such resemblances. It's precisely this dissertation's goal to cover such void, bringing together plays from both latitudes in order to determine exhaustively the similarities or divergences between them.

Contents

When we peer into the proposed collection of writings, which covers over forty pieces, we soon reach the conclusion that most of them chose realism as a vehicle to get to its purposes. The term, slippery as it may be, is understood throughout this dissertation according to the four parameters set by the critic Raymond Williams: secular, contemporary, socially extensive and analysable from a political point of view. The study carried out led us to believe that, from an aesthetic standpoint, the plays opt for a stylized naturalism and, in some instances, for different dramatic strategies that distance the spectator from the conflicts portrayed.

During the first part of our thesis, after a historical and literary context, basic to get to know the framework to which our authors belong, we discuss the reach, as well as the validity, of the realist concept, the reinvention of the tragic, the concept of «social» applied to theatre and the search for a popular theatre and, in the second part of the thesis, we will pinpoint the dramatic strategies which «escape» the classic definition of realism. As for the corpus analysed, these strategies are twofold: music as complement of drama and the growth of historical or a-historical drama.

We will also approach both the individual and the collective characters through different features, ranging from youth and revolt in the case of the individual character to the change in the perception of the working class at the expense of the treatment of the collective character. There are plenty of similarities to be found in both cases, since there is a clear generational confrontation when we talk about individual characters, and a deeply humanised treatment –in contrast to the traditional bourgeois dramas– when we discuss the collective one.

The following section addresses a theme study of the most relevant items in the works of the Generación Realista and the *New Wave*, such as: work, lost illusions or the treatment of woman. Then we develop a study of space in a diegetic and dramatic level, analysing the presence of unique simultaneous level in many of the stagings of these plays.

The work is then completed with a study of the reception of all the British plays addressed in the thesis that were performed in Spain before Franco's death and the censorship problems they faced. Immediately later there is a chapter in which we consider the survival of the Generación Realista at the Spanish stages after the end of the Dictatorship and the recent boom of committed theatre caused by the economical crisis that has shaken the country up.

Lastly, in order to consider the work of these playwrights on a broader context, we carry out an inspection of other artistic disciplines which seek the same committed, social protest goals as theatre, and, in order to achieve such goals, also make use of an eminently realistic aesthetic.

Conclusions

Following the thorough study conducted we can firmly state, without a doubt, that both theatrical traditions are indeed very close. Just as close as some experts precociously pointed out and way more than historical prejudices may suggest at first glance. Despite

the tempting –and at times even attractive– notion of Spanish Drama as a different kind of theatre, disconnected from coetaneous traditions, its much-vaunted fame of «old-fashioned», weak or harmless when compared to other European theatres, the literary and scenic solutions adopted to face certain topics go along very similar ways.

Both generations of creators are young and face the establishment –a democratically elected one, in one case, and one imposed after a war in the other case– that, one way or another, was frustrating the hopes and aspirations of a whole, also young generation, of which authors erect themselves as spokespersons, thus fleeing whether from triumphalist speeches or from the conscious omission of a series of problems and sorrows that affected an important sector of society at that moment. That very youth is, at the same time, the executor of previous social traditions that they know and adapt according to their own interests and to new audiences they want to reach.

As a consequence of that consciousness, of that ethics and, ultimately, of that social discontent, Spanish and British playwrights find themselves immersed in the search for a vital, humanist theatre where the individual and, therefore, the collective, come to be seen again from a serious and analytical perspective, so the material and, above all, the spiritual scarcity that citizens suffer, as a result of a complacent society, which refuses to wake up to reality due to a «supposed splendour» that actually hadn't left anything but shattered promises, come to new lights. This theatre, in both latitudes, is not a political theatre as it was conceived during the 30s, but an eminently social theatre which serves as a warning cry against sick systems, giants with feet of clay.

The way these conflicts were staged, the transmission of ideology to Literature and, after that, to the stage, translates, as we highlighted before, as a renaissance of realism, but with nuances and, of course, with a deeper, more global understanding of the traditional conception that equalled realism and «naturalism». In that sense and, in the argument between Lukács and Brecht about which aesthetic should go with that reflection of society to which Literature aspires, the authors of that moments chose, without any hesitation, the more open and conciliatory vision of the German: this way, we find pieces written from a more «transparent» realism, or, if we will, closer to *costumbrismo* – Delaney, Olmo, Wesker...–, expressionism –Muñiz– or the «almost epic» theatre – Arden, some Osborne and Sastre. It's not, then, a mirror image in the Lukács fashion, but a stylized image geared toward the symbolic, the grotesque or treated from a distance. This conciliatory realism, which was the option for playwrights on both sides of the canal, can be conceived inside the coordinates proposed by Williams.

In this context, it has been highlighted the tremendous rise of historical theatre as a vanishing point for contemporaneity and as an example of the distance between both traditions, which was emphasized in the very same historical periods —those with a greater pressure of ecclesiastical tyranny during the Modern Era— and even the same model of character. This character, whether it is collective or individual —especially common in the British case— also falls into very similar patterns: the antihero, the victim and, at the same time, cohort of the system which oppresses him, incarnated, very often, by the feminine genre as the heroines, when they appear, are usually much more «complete» than their masculine counterpart.

As for the music, playwrights take advantage of it in two ways: as an element which generated critical distance from the spectator —in a very Brechtian fashion— and as a nexus with the more popular theatre traditions: music hall in the British landscape and *zarzuela* and *género chico* in the Spanish tradition.

If there is one thing that is emphasized in both countries, in line with the way both topics and characters are treated, is the space, that also fosters a certain poetic of the open and the close in the Spanish case and that, more than constituting a mere background, is clearly thematised in favour of the configuration of an ambient that characters can't escape and stands, in many of the plays, as another character, the real theme of the play. Nevertheless, these authors recovered their countries in a way: both England and Spain appear as prominent topics in their artistic creations. Until then, there had been no profound thought about society from so many and so diverse authors and, in the Spanish case, the phenomena won't be seen again until the 2012 economic crisis.

For all the stated above, it's time for the Generación Realista theatre to be recognized as equal to other coetaneous dramaturgies, such as the British *New Wave* given that, although the social circumstances were very different, the theatrical approach and answer to that problem and, above all, the cultural phenomenon generated, were very similar. This study hopes to be the first step towards a breakdown of the isolation which until now was assumed to have the theatre produced during the Spanish Dictatorship, and it also hopes to reclaim a time and a theatre that sacrificed —when it itself wasn't being sacrificed— for the sake of the honesty of its protest and the urgency of its engagement. It is imperative, then, the recovery of the history of texts —many of them still unpublished— and authors who, through the virtue of the concrete, always very close to the heartbeat of its fellow citizens, achieved universality.

Título de la tesis: *Hacia una poética del teatro social (1949-1968): España e Inglaterra*

Introducción

El llamado teatro de la Generación Realista, cuya labor dramática podemos situar entre 1949 y 1968, ha sido estudiado, tradicionalmente, desde un punto de vista eminentemente nacional, de acuerdo a unas supuestas particularidades y semejanzas que nada tenían que ver con el panorama teatral europeo del momento. Sin embargo, durante su período de actividad, la crítica y parte de los hacedores teatrales más reformistas estuvieron muy abiertos a los estímulos extranjeros hasta el punto de considerar a los dramaturgos de la llamada *New Wave* británica compañeros en una misma batalla: la de acercar su creación a la auténtica realidad social, escamoteada u obviada por el teatro comercial.

Objetivos

Agotada la veta del teatro social de cuño realista, el interés por los *Angry Young Men* y, en definitiva, por el teatro comprometido inglés decayó hasta alcanzar la total desaparición de escenarios y medios especializados. A pesar de que algunos estudios han puesto de manifiesto las semejanzas existentes entre una tradición y otra –Fernández Insuela (1978), Oliva (1989), Cornago (2003)– ningún trabajo ha ahondado en los textos para refrendar esas semejanzas. Precisamente es este el hueco que nuestra tesis pretende cubrir, poniendo en contacto las obras más destacadas en ambas latitudes para determinar el alcance de dichas semejanzas o divergencias.

Contenidos

Al asomarnos al corpus propuesto, que alcanza las más de cuarenta obras, pronto llegamos a la conclusión de que la mayoría de ellas optaron por el realismo como vehículo para sus propósitos. El término, bastante resbaladizo, es entendido en esta tesis de acuerdo a cuatro parámetros propuestos por el crítico Raymond Williams: secular, contemporáneo, socialmente extenso y analizable desde un punto de vista político. A partir del estudio lleva a cabo, constatamos que, desde el punto de vista estético, las obras optan por lo que podríamos llamar un «naturalismo estilizado» así como, a veces, por distintas estrategias dramáticas que distancian al espectador de los conflictos presentados.

En la primera parte de nuestra tesis, luego de un contexto histórico y literario básico para entender el marco en el que se inscriben nuestros autores, discutimos el

alcance del concepto realismo así como su vigencia, la reinvención de lo trágico, el concepto «social» aplicado al teatro y la búsqueda de un teatro popular para, en la segunda, señalar las estrategias dramáticas que «escapan» a la definición de realismo planteada. En el caso del corpus analizado, esas estrategias son realmente dos: la música como complemento del drama y el auge del drama histórico o a-histórico.

Asimismo, nos acercamos al personaje individual y colectivo a través de diversas características, desde la juventud y la revuelta en el personaje individual hasta el cambio en la visión de la clase trabajadora que se produce merced al tratamiento del personaje colectivo. En ambos casos encontramos muchas similitudes, pues se produce un claro enfrentamiento generacional cuando hablamos de personajes individuales así como un tratamiento profundamente humanizado –en contraposición al de las tradiciones dramáticas burguesas– cuando hablamos del colectivo.

En el bloque siguiente se aborda un estudio temático de los ítems más relevantes en las obras de teatro de la Generación Realista y la *New Wave*, tales como: el trabajo, las ilusiones perdidas, la denuncia de la violencia o el tratamiento de la mujer. Más adelante se lleva a término un estudio del espacio en el plano diegético y escénico, estudiando la presencia del espacio único simultáneo empleado en muchos de los montajes de estas obras.

El trabajo se completa con un estudio de la recepción de los estrenos de todas las obras británicas tratadas que llegaron a estrenarse en nuestro país hasta la muerte de Franco así como sus problemas con la censura. Seguidamente, se incluye un capítulo con la pervivencia de la Generación Realista en los escenarios españoles al término de la dictadura y se aborda de forma somera el reciente auge del teatro comprometido a causa de la crisis económica que ha sacudido al país en estos últimos años.

Por último y, con el ánimo de inscribir la labor de estos dramaturgos en un contexto más amplio, se realiza un repaso a otras disciplinas artísticas que persiguen los mismos objetivos de compromiso y denuncia que el teatro y que se sirven también de una estética eminentemente realista.

Conclusiones

Tras el estudio realizado, podemos afirmar, ya sin ningún género de duda que, efectivamente, ambas tradiciones se encuentran muy cercanas. Tanto como los expertos de su tiempo apuntaron y, desde luego, muchísimo más de lo que los prejuicios históricos pudieran sugerir. Pese a la tentadora –e incluso atractiva– visión del drama español como

un teatro distinto y desconectado de tradiciones coetáneas, a su tan cacareada fama de «atrasado» y poco arriesgado con respecto a otros teatros europeos, las soluciones literarias y escénicas que adopta a la hora de abordar determinados temas discurren por las mismas vías.

Ambas generaciones de escritores son jóvenes y se enfrentan a un *establishment* –en un caso elegido democráticamente en las urnas y, en otro, impuesto tras una guerra– que, de una forma u otra, estaban frustrando las aspiraciones y esperanzas de toda una generación, también joven, de la que los autores se alzan como portavoces, huyendo así de discursos triunfalistas o bien de la consciente omisión de una serie de problemas y amarguras que afectaban a buena parte de la sociedad del momento. Dicha juventud es, a la vez, testamentaria de las tradiciones sociales previas que conocen y adaptan de acuerdo a sus intereses y a los nuevos públicos a los que quieren acercarse.

Como consecuencia de esa consciencia, de esa ética y, en última instancia, de ese descontento social los dramaturgos españoles y británicos están inmersos en la búsqueda de un teatro vital, humanista, donde el individuo y, por ende, el colectivo vuelvan a ser vistos desde una óptica seria y analítica, de forma que se puedan poner de manifiesto las penurias materiales y, sobre todo, espirituales que acusan los ciudadanos, producto de una sociedad complaciente, que se niega a despertar a la realidad merced a ese período de «supuesto esplendor» que no había dejado a su paso más que promesas incumplidas. Este teatro, en ambas latitudes, no es un teatro político como aquel de los años treinta sino un teatro eminentemente social que da la primera voz de alarma sobre sistemas enfermos, gigantes con pies de barro.

La dramatización de estos conflictos y la traslación de la ideología al hecho literario y, más tarde, al hecho escénico, se traduce, como señalábamos en una recuperación del realismo, aunque con matices y, desde luego, en una comprensión del término global mucho más rica de la concepción tradicional que lo igualaba al concepto «naturalismo». En este sentido y, en el enfrentamiento entre Lukács y Brecht sobre qué estética debía acompañar a esa reflexión sobre la sociedad a la que aspira la literatura, los autores del momento se inclinaron sin duda por la visión más abierta e integradora del alemán: de esta forma, encontramos piezas escritas desde un realismo más «transparente» o, si queremos, cercano al costumbrismo –Delaney, Olmo, Wesker...– hasta el expresionismo –Muñiz– o el teatro «quasiépico» –Arden, determinadas piezas de Osborne y Sastre. No se trata, pues, de un reflejo fiel a la manera lukácsiana sino de una imagen estilizada tendente hacia lo simbólico, lo esperpéntico o tratada desde la distancia.

Así pues, este realismo integrador por el que apostaron los dramaturgos de una y otra orilla podemos encuadrarlo dentro de las coordenadas propuestas por Williams.

En este contexto se ha destacado el mayúsculo auge del teatro histórico como un punto de fuga para la contemporaneidad y ejemplo de distancia en ambas tradiciones que hizo hincapié en los mismos periodos históricos –aquellos con una mayor presión de la tiranía eclesiástica como la Edad Moderna– e incluso el mismo modelo de personaje. Este personaje, colectivo o individual –especialmente frecuente en el caso británico– responde también a una serie de patrones muy semejantes: un antihéroe, víctima y, a la vez, cómplice del sistema que le oprime encarnado, muchas veces, en el género femenino cuyas heroínas, cuando aparecen, son mucho más «completas» que sus pares masculinos.

En el caso de la música, los dramaturgos la aprovechan en una doble vía: como elemento generador de una distancia crítica con respecto al espectador –a la más pura manera brechtiana– y como hilazón con las tradiciones teatrales más populares: el *music hall* en el caso inglés y la zarzuela y el género chico en el español.

Si algo destaca en ambas latitudes, sin duda en consonancia con el tratamiento de temas y personajes es el espacio que se acoge también a una determinada poética de lo abierto y cerrado en el caso español y que, más que constituirse en un mero *background* se tematiza de una forma clara a favor de la configuración de un ambiente del cual los personajes no pueden escapar y que se alza, en muchas piezas, como un personaje más, el verdadero tema de la obra. No en vano, estos autores recuperaron sus países: Inglaterra y España como gran tema de su creación artística. Nunca hasta entonces se había reflexionado de forma tan profunda y por parte de tantos y tan diversos autores sobre la sociedad circundante y, en el caso español, el fenómeno no se volverá a repetir hasta la última crisis económica de 2012.

Por todo esto, es hora de que el teatro de la Generación Realista se reconozca en pie de igualdad con otras dramaturgias coetáneas, tal es el caso de la *New Wave* en Inglaterra pues, si las circunstancias sociales fueron muy distintas, la respuesta teatral y, sobre todo, el fenómeno cultural generado en torno a esa respuesta resultó muy semejante. Este estudio pretende ser el primer paso hacia la ruptura del aislamiento con que se aborda el teatro escrito durante la Dictadura y de reivindicar un tiempo y un teatro que se sacrificó –cuando no fue sacrificado– en aras de la honestidad de su protesta y la urgencia de su compromiso. Se impone, pues, la recuperación de la memoria de unos textos –muchos de ellos aún inéditos– y unos autores universales a través de la virtud de lo concreto, siempre muy cercano al pulso del pueblo.

De entre todos los posibles temas sobre los que podría haber girado esta investigación, nos decidimos por uno que nació como una intuición en la que ahondar, quizá por testarudez: las conexiones de la bien o mal llamada Generación Realista con otros autores más o menos contemporáneos. Dramaturgos con los que podían establecerse conexiones temáticas y de imaginario pese a que, *a priori*, los contextos de unos y otros pudiesen parecer extremadamente distintos. Poco a poco, los ánimos se fueron sosegando puesto que ya algunos especialistas habían apuntado esa misma dirección. Fue Antonio Fernández Insuela quien allá por 1978 en un artículo titulado «Teatro realista español y teatro extranjero» (1978: 158-159), puso en relación el quehacer de la Generación con otras tradiciones dramáticas así como con los autores por los que sus miembros sentían especial admiración entre los cuales, claro, se encontraban los integrantes de la llamada *New Wave*. Asimismo, César Oliva, en *El teatro desde 1936*, contextualizó de forma elocuente a estos dramaturgos, refrendado aquellas ligazones que, inocentemente, habíamos pergeñado desde la intuición. No obstante –y ahí radicaba el interés de continuar con el proyecto– la dirección parecía estar señalada pero el camino aún no había sido trazado.

Sí ha habido algún estudio cercano a nuestra pretensión, por ejemplo, sobre la recepción del teatro de John Osborne en nuestro país, como la tesis de María Antonia de Isabel Estrada (2001) y, por supuesto, monografías escritas en castellano consagradas a algún autor del momento como el estudio sobre Wesker de Rafael Monroy (1979) o el de Álvarez Faedo sobre las mujeres de John Osborne (1998). Resta, sin embargo, una labor pendiente, la de ahondar en la comparación e intentar refrendarla con datos concretos.

Por tanto, lo que se pretende es plantear unas concomitancias tanto estéticas como temáticas que apoyen estas supuestas semejanzas. Para ello nos hemos centrado en los textos que trabajamos eminentemente desde un punto de vista literario más que dramático. No obstante y, a partir de material documental, nos detendremos en escenografías y en algunos detalles de montajes concretos. En este sentido, Óscar Cornago (2003) realizó una gran labor al estudiar los montajes de algunas de las obras emblemáticas de la Generación Realista y los límites de tan conflictivo marbete en las puestas en escena de los años cincuenta y sesenta.

De acuerdo con estos objetivos, no realizaremos un vaciado de ambas tradiciones pues tanto hispanistas como anglicistas de todo el mundo ya se han encargado de hacerlo.

Consideramos, por tanto, que nuestra principal virtud reside en la comparación de las dos escuelas y en el establecimiento de unos ítems comunes.

Y todo esto... ¿para qué? ¿Qué interés puede tener desempolvar autores y estéticas que estaban desterradas de los escenarios no sólo durante la época de mayor auge de sus autores sino, sobre todo, tras la llegada de la democracia a nuestro país? ¿Qué interés podía tener volver sobre un grupo que, de la noche a la mañana, parecía no haber existido? ¿Verdaderamente eran «realistas»? ¿Verdaderamente se trataba de una estética ya caduca? ¿Estuvieron tan aislados como podría pensarse?

Sí, el teatro de Alfonso Sastre, Antonio Buero Vallejo, Lauro Olmo, José Martín Recuerda, José María Rodríguez Méndez... había sido leído y maravillosamente analizado por hispanistas fundamentales como Marta T. Halsey, Anthony M. Pasquariello, Patricia O'Connor y el círculo de la revista *Estreno*, Marion P. Holt, Farris Anderson... y, más recientemente Catherine O'Leary o Cerstin Bauer-Funke. Existía un contundente corpus de textos científicos, sin embargo, la crítica teatral y, sobre todo, los escenarios, apenas habían oído hablar de estos autores –sin mencionar nombres grabados a fuego en el óstracon de la historia del teatro –que no de la literatura dramática– como los de Carlos Muñiz o Ricardo Rodríguez Buded. Aún nos asalta la profunda tristeza –y el chispazo de indignación– que sentimos cuando un profesor británico experto en teatro español afirmó con total naturalidad que: «Mientras que en Europa estrenaban Ionesco, Beckett o el último Brecht, en España, en los años 50, no había nada». Más que con un chovinismo herido, la mezcla de irritación y asombro que nos produjeron las palabras de aquel, por otra parte, competentísimo profesor, tenía que ver con la constatación de la ancestral elusión de todo aquello que no estuviese escrito en la lengua de El Bardo o no se hubiese representado en el West End o Broadway y, sobre todo, con el hermanamiento que dábamos por sentado entre el teatro inglés y el español en aquella época. Me hubiese gustado contestar qué tenían los laureados John Osborne o Arnold Wesker de especial con respecto a Sastre u Olmo pero, en lugar de eso, guardamos un prudente silencio. Algún tiempo más tarde tuvimos conocimiento de que, décadas atrás, algo semejante le había ocurrido Ruiz Ramón (1978: 126):

Nuestro desconcierto aumenta al ver cómo esa misma crítica occidental se ocupa de autores de muy segunda fila que, como John Osborne –y es sólo un ejemplo– escriben en inglés e, incluso, traduce a otras lenguas dramas tan poco importantes como su *Luther*, y dedica páginas atentas al teatro de la *angry generation* inglesa. La *angry generation* española no cuenta, sin embargo, para esa misma crítica occidental. ¿Por qué? ¿Por qué el teatro español contemporáneo es un teatro invisible dentro del panorama del teatro occidental contemporáneo?

Las siguientes páginas pretenden, si no dar una respuesta a esa pregunta, sí situar el teatro español de la llamada Generación Realista en un contexto más amplio. En estas páginas, luego de una tentativa inicial más ambiciosa e internacional que podría haber sido plausible –pues así lo demostraba el citado artículo de Fernández Insuela–, decidimos acotar el término de la comparación a Gran Bretaña, por varios motivos. En primer lugar, por vivir una situación histórica semejante a la española, esto es, la pérdida de valores de una generación que se dejaba seducir por el consumismo y que parecía convencerse, en mitad del gran consenso, de que la sociedad de clases había sido un mal sueño mientras la juventud bullía en las calles. En ambos casos, la rebelión se catalizó en el teatro a través de una apuesta eminentemente realista no sólo en su estética sino también en su actitud. Además, los *Angry Young Men* fueron la única referencia del teatro internacional activamente estudiada más como grupo que de forma individual –a diferencia de Miller, Brecht, Dürrenmatt, O'Neill...– que se mencionaban como autores exentos y no pertenecientes a ninguna corriente estética de índole «nacional». Los llamados «jóvenes airados», tuvieron presencia constante en las revistas especializadas como *Yorick* o *Primer Acto*, que les dedicó muchas de sus páginas tanto a ellos como a algunos de los críticos más destacados de aquel país, tal es el caso de Kenneth Tynan. De hecho, a finales de 1961 John Osborne, Arnold Wesker y el propio Tynan figuraron en la lista de colaboradores de la revista¹. El punto culminante de ese interés llevó incluso a consagrar a la *New Wave* nada menos que el segundo volumen de la recién estrenada «Colección de teatro» que capitaneaba Monleón: *Teatro inglés. De Osborne hasta hoy*, un estudio de toda la generación firmado por Felipe M. Lorda Alaiz así como una pequeña selección de textos. Asimismo, fueron varios los montajes –principalmente Osborne, Wesker y Delaney– quienes consiguieron saltar del papel a las tablas en Madrid y en Barcelona.

Por otra parte, dentro del ámbito exclusivamente literario, hubo varias traducciones de textos británicos que se recopilaron en dos de los volúmenes de la recordada serie de Aguilar «Teatro Contemporáneo». El primero, publicado en 1961 y el segundo, en 1966 y correspondiente al período que nos competen, en el que Simpson, Arden, Osborne, Wesker y Pinter aparecían antologados. Es esta fecha quizá algo tardía, pues precisamente a partir de la segunda mitad de la década de los sesenta el interés por el teatro británico comenzó a apagarse en beneficio de otras corrientes dramáticas

¹ Desgraciadamente, Ángela Monleón considera perdida, debido a los múltiples cambios de sede de la revista, la correspondencia entre estos autores británicos y la redacción.

estéticamente más rompedoras, principalmente centroeuropeas: Dürrenmatt, Frisch, Mrozek, y, por supuesto, Peter Weiss.

Las traducciones «exentas» fueron escasas: *Primer Acto* fue quien realizó una mayor labor en este sentido con la acogida entre sus páginas de *Un sabor a miel* (*A Taste of Honey*), de Delaney en el número 17 (noviembre 1960); *Patatas fritas a voluntad* (*Chips with Everything*) y *Raíces* (*Roots*), de Wesker en el número 55, (1964) y 79 (1966) respectivamente y *El rehén* (*The Hostage*), de Brendan Behan en el 81 (1967). Sin embargo, en la célebre Colección Teatro de la editorial Escelicer sólo aparecen Wesker con *Raíces* (1970) y Delaney con *Un sabor a miel* (1971) (cfr. Puebla, 2012). En ambos casos, llama la atención una destacada ausencia: la de John Osborne y su obra maestra, *Look Back in Anger*. Las traducciones al castellano de época de este autor, *Recordando con ira* (*Look Back in Anger*, Victoria Ocampo, 1958) y *El animador* (*The Entertainer*, Victoria Ocampo, en 1960) fueron publicadas por la editorial porteña El Sur.

Ruiz Ramón achacaba ese trato diferencial con respecto de España a la imagen que el propio Régimen había comenzado a exportar durante el desarrollismo y que retomaba la vieja idea del exotismo explotada por autores como Irving o Merimée. Una España que era distinta al resto de Europa y a la que, en consecuencia, Europa miraba de forma distinta. Denunciaba así la

falacia, tópicamente aceptada, según la cual la crítica europea occidental tiene que acomodar sus órganos de visión a un objeto histórico –el español– que sólo puede ser visto críticamente desde un punto de vista español, entendido éste como otro que el tenido por occidental, y ello en virtud del perverso *slogan Spain is different* [...] La cultura europea, como el dios Jano, tiene dos caras. España es una de esas caras. La crítica occidental prefiere, sin embargo, negarla y quedarse con una sola a la que, por reducción, llama Europa, Occidente. Esa cara, la única aceptada, será la que es visible y se convertirá en patrón y medida de occidentalidad, mientras que la otra, rechazada, y por tanto invisible, si alguna vez aparece se la considerará como ajena [...] Y lo curioso del caso –por no decir otra cosa– es que tal esquema reductivo funcionará también desde dentro de la misma España (Ruiz Ramón, 1978: 127-28)

El decimosexto punto de las célebres «Conclusiones de Santander» firmadas el 29 de agosto de 1955 y extraídas tras el «Coloquio sobre problemas actuales del teatro en España» celebrado en la hoy Universidad Internacional Menéndez Pelayo² declaraba que «El teatro español es actualmente un teatro provincial, incomunicado con el mundo. Se hace precisa la comunicación con ese mundo, la apertura de plataformas exteriores para nuestro teatro. Nos encontramos con la falta de atención del extranjero hacia el teatro

² Recordamos que el texto fue suscrito por Alfonso Sastre, José María de Quinto, Luis Delgado Benavente, Ricardo Rodríguez Buded, José María Rincón, José Martín Recuerda, Francisco Alemán Sanz, Dámaso Santos y Jerónimo Toledano.

español y con la falta de propaganda del teatro hacia el teatro español y con la falta de propaganda del teatro español hacia el extranjero» (*apud* García Lorenzo, 1981: 93). Efectivamente, la recepción del teatro español de la época en el extranjero fue muy reducida fuera de los circuitos académicos –a excepción de *La camisa*, de Olmo– pero, si bien a la altura de 1955, a los dramaturgos bisoños pudiera parecerles que España estaba aislada del exterior, en 1957, la fundación de la revista *Primer Acto* avivó la recepción del teatro extranjero en nuestro país y, más aún, su exégesis y análisis crítico y riguroso, lo cual supuso un acicate para la creación dramática desde el punto de vista literario. En el caso de su par inglés, *Encore* (1956-1963), la presencia española es inexistente. No obstante, esta ausencia, no tiene tanto que ver, como veremos a continuación, con la especificidad de sus contenidos, sino con la obviación, por parte de los teatristas extranjeros del teatro español del medio siglo a causa, quizá, de ideas preconcebidas. Así lo entendía Marion P. Holt (1975: 161)

The Spanish theatre of the postwar period has had almost no effect on the course of contemporary drama outside Spain: but the neglect of fine and original dramatist such as Buero Vallejo, Sastre, Martín Recuerda, and Gala (to cite some very obvious examples) can only be explained by the lack of translations of recent plays, lingering political prejudices, and the lack of impetus in the English-speaking world from Hispanic scholars sensitive to the plight of these playwrights and to the realities of the theatrical world in general.

A lo largo de estas páginas, pretendemos comprobar hasta qué punto el teatro español estaba aislado con respecto del resto del Mundo y, en concreto, con respecto de Inglaterra. Como siempre sucede en la Historia de la Literatura, los cambios no son automáticos ni se producen en momentos aritméticamente coincidentes en unos lugares y otros por lo que las fechas de nuestro estudio han de tomarse como una orientación al lector más que como jalones inamovibles. Están delimitadas por el estreno de *Historia de una escalera* en 1949 –coincidente con *Death of a Salesman* en Broadway apenas unos meses antes– y el de *English Spoken* en 1968, considerada el canto de cisne del teatro realista español de aquel momento. 1968 fue, además, el año en que se promulgó la Theatre's Act, que abolía la censura del Lord Chamberlain a la que, hasta aquel momento, se sometían todos los textos teatrales británicos. No obstante, como es bien sabido, el auge de la *New Wave* del teatro británico se inicia en 1956 a raíz del estreno de *Look Back in Anger*. También la fecha de fin podría adelantarse unos años, quizá hacia 1965 por tratarse de la fecha de estreno de *Saved*, de Edward Bond, pieza polémica y que se aleja de la estética eminentemente realista que se había venido manejando hasta entonces y,

por otra parte, al tratarse de la data en la que Stephen Lacey sitúa el final del teatro realista –tal y como nosotros lo entendemos– en Reino Unido. Finalmente, se ha optado por 1949 y 1968 por constituir las datas más significativas en el caso español, abarcar así un mayor número de obras y acercarnos al período en su práctica totalidad –aunque sin quedar totalmente encorsetados por ellas.

Nuestra labor, por tanto, parte de una selección de las obras más representativas de ambas tradiciones de la que poder partir hacia una determinación de sus concomitancias. La tesis presenta, en primer lugar, reflexiones teóricas que clarifican el uso y alcance de determinados conceptos como el siempre complejo «realismo» y tratando otras cuestiones comunes como la concepción de la tragedia, del teatro popular, del concepto de lo social aplicado al teatro.

Tras ello, abordaremos cuestiones de «dramatización» de esa realidad y diferentes grados de subversión de la ilusión dramática así como llevaremos a término un bloque temático en el que abordamos los asuntos más recurrentes en el tratamiento de unas preocupaciones comunes a ambas tradiciones.

La tesis se completa con estudios sobre el personaje, el espacio y la recepción escénica de los estrenos llevados a cabo así como con dos capítulos complementarios sobre la rehumanización de las artes en el período y la pervivencia del teatro social en nuestros escenarios.

La metodología que hemos aplicado parte desde un punto de vista eminentemente historicista y crítico aunque, como adelantábamos anteriormente, sin despreciar el aspecto espectacular.

Es el nuestro un empeño modesto pero decidido: el determinar hasta qué punto está justificada esa vinculación de época entre el teatro español y el inglés y o si aquel cliché, el de la antonomástica particularidad del teatro que se escribía y representaba en con respecto al resto –ergo exclusivamente abordable desde un punto de vista hispánico– era acertado.

CORPUS DE AUTORES Y OBRAS

John Arden (1930-2012): *Live like pigs* (1957); *Sarjeant Musgrave's Dance* (1959).

Antonio Buero Vallejo (1916-2000): *Historia de una escalera* (1949); *Hoy es fiesta* (1955); *Las meninas* (1960); *Las cartas boca abajo* (1957); *El tragaluz* (1967).

Shelagh Delaney (1938-2011): *A Taste of Honey* (1958).

Agustín Gómez-Arcos (1933-1998): *Diálogos de la herejía* (1962); *Los gatos* (1963).

Carlos Muñoz (1927- 1994): *El precio de los sueños* (1958); *El tintero* (1961); *El caballo del caballero* (1965); *Las viejas difíciles* (1966); *Tragicomedia del Serenísimo Príncipe Don Carlos* (1971).

John Osborne (1929-1994): *Look Back in Anger* (1956); *The Entertainer* (1957); *A Subject of Scandal and Concern* (1960); *Luther* (1961).

José Martín Recuerda (1926-2007): *Como las secas cañas del camino* (1960); *Las salvajes en Puente San Gil* (1961)

Ricardo Rodríguez Buded (1928-): *Un hombre duerme* (1960); *La madriguera* (1960); *El charlatán* (1962).

José María Rodríguez Méndez (1925-2009): *Vagones de madera* (1958); *Los inocentes de la Moncloa* (1961); *En las esquinas, banderas* (1963), *La Batalla del Verdún* (1965), *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* (1965).

Alfonso Sastre (1926-): *El cubo de la basura* (1951); *Escuadra hacia la muerte* (1952); *El pan de todos* (1957); *La mordaza* (1954); *Muerte en el barrio* (1955); *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (1955).

Claudio de la Torre (1895-1973): *El cerco* (1965).

Arnold Wesker (1932-2016): *The Kitchen* (1957); *Chicken Soup With Barley* (1958); *Roots* (1959); *I'm talking about Jerusalem* (1960); *Chips With Everything* (1962).

1. CONTEXTO SOCIOHISTÓRICO Y LITERARIO

We are living at a time which is so dangerous, violent, explosive and precarious that it is a question whether soon there will be people left alive to write books and to read them. It is a question of life and death for all of us; and we are haunted, all of us, by the threat that even if some madman does not destroy us all, our children may be deformed or mad. We are living at one of the great turning-points of history. In the last two decades man has made an advance as revolutionary as when he first got off his belly and stood upright... And because of this, the great dream and the great nightmare of centuries of human thought have taken flesh and walk beside us all, day and night. Artists are the traditional interpreters of dreams and nightmares, and this is no time to turn our backs on our chosen responsibilities, which is what we should be doing if we refused to share in the deep anxieties, terrors and hopes of human beings everywhere

Doris Lessing (Osborne *et al.* 1957: 16)

Así definía Doris Lessing los años 50 en su texto «A Small Personal Voice» publicado en *Declaration*: una década marcada por la pronunciación política y el miedo nuclear. Si bien las diferencias entre el contexto entre Inglaterra y España fueron muy sensibles, en ambos casos, como ahora veremos, existían temores comunes y crisis internas por diversos motivos. Esta década trajo cambios significativos. En el caso español, la primera generación que no había vivido la Guerra Civil llegó a la Universidad y supuso el germen de una nueva intelectualidad que se divorciaría del Régimen, como quedó bien claro en las protestas del año 1956 de las que hablaremos más adelante. En el inglés, una nueva hornada de creadores procedentes muchos de ellos de las clases medias y trabajadoras, se desmarcaron de la mentalidad del *Establishment*, lo que produjo una escisión entre la cultura «oficialista» y la nueva intelectualidad.

Las preocupaciones de estos jóvenes no pueden entenderse sin acercarnos, mínimamente, al clima político, económico y social que se estaba produciendo en ambos países. Muchos de los sucesos que convulsionaron a estas dos naciones durante la década de los 50 y 60 encontraron su contrapunto teatral en el trabajo de estas nuevas generaciones, es por eso que dedicaremos unas páginas a revisarlos.

1.1. CONTEXTO SOCIOHISTÓRICO DE INGLATERRA (1945-1968)

1.1.1. Sucesión de gobiernos

26 de julio de 1945: Clement Attlee (Laborista)

26 de octubre de 1951: Winston Churchill (Conservador). Dimite el 7 de abril de 1951.

7 de abril de 1955: Anthony Eden (Conservador). Dimitirá el 9 de enero de 1957.

9 de enero de 1957: Harold Macmillan (Conservador). Dimite el 19 de octubre de 1957.

19 de octubre de 1963: Alec Douglas-Home (Conservador).

16 de octubre de 1964 – 19 de junio de 1970: Harold Wilson (Laborista).

1.1.2. El consenso de postguerra

El gobierno laborista del 45, dirigido por Clement Attlee, fue uno de los grandes responsables de lo que se llamó el «consenso de postguerra», muy determinado por la fortísima influencia del gobierno en coalición durante la II Guerra Mundial y de las reflexiones de figuras liberales como William Beveridge o el economista John Maynard Keynes. Se pensó que era importante, en los años venideros, que los gobiernos se ganasen el favor de la clase trabajadora, satisfaciendo al tiempo a los principales grupos de interés. Así, los gobiernos aceptaron políticas que contemplaban el mantenimiento del pleno empleo de acuerdo a las leyes de la economía keynesiana, incentivaron el papel de los sindicatos y la economía mixta, forjaron el estado de bienestar y establecieron impuestos progresivos entre muchas otras medidas... En lo tocante a política exterior, se acordó una transición del Imperio a la Commonwealth, la membresía de la OTAN, la apuesta por un programa de armamento nuclear –en tanto en cuanto símbolo de poder económico y político– y, finalmente, la entrada de Reino Unido en la Unión Europea.

Aunque, como señala Dennis Kavannagh, «consenso» no resulta el término más indicado puesto que no es sinónimo de una total adhesión o fiel coincidencia entre laboristas y conservadores, sí que se puede afirmar que las élites políticas, civiles y muchos medios de comunicación compartían estas ideas. De una forma maravillosamente elocuente concluía Jean Rice en *The Entertainer* que la diferencia entre ambos partidos no era más significativa que la de un hombre y una mujer de espaldas.

1.1.3. La conquista del Estado de Bienestar

Al finalizar la II Guerra Mundial, Reino Unido se encontraba en una situación más grave que en 1918. Los laboristas, tras ganar las elecciones del 5 de julio de 1945 por una amplísima mayoría –393 escaños laboristas frente a los 213 de la oposición–, decidieron llevar a cabo la política prevista en el *Beveridge Report* (1942) que recomendaba al gobierno la lucha contra los cinco «Giant Evils»: «Want, Disease, Ignorance, Squalor and Idleness» como método fundamental para la reconstrucción nacional tras el conflicto bélico y preconizaba el establecimiento del estado de bienestar. Así pues, durante el mandato de Attlee, se llevó a cabo la nacionalización de las principales industrias: el

Banco de Inglaterra, la aviación civil, el carbón, las telecomunicaciones, el transporte, la electricidad...– y se produjo una fuerte reforma de la política social, todas ellas medidas que distaban de la política del *laissez faire* que había caracterizado la economía británica hasta el momento. Destacan, por ejemplo, el *Family Allowances Act*, que otorgaba un estipendio por semana y niño después del primogénito, el *National Insurance Act* (1945), por el cual se percibía una prestación por desempleo durante seis meses y una prestación por enfermedad durante el tiempo que se prolongase la incapacidad o el *National Insurance – Industrial Injuries Act* (1946), con una cobertura extra para los trabajadores que habían sufrido algún tipo de accidente laboral. Los hitos más significativos fueron, sin duda, la creación también vía decreto en 1946 –que entró en vigor el 5 de julio de 1948– del National Health Service (NHS) y de la National Assistance. El NHS, cuyo último responsable fue Aneurin Bevan, ministro laborista de sanidad e intelectual autodidacta hijo de un minero galés, establecía un servicio sanitario –doctores, hospitales, dentistas, ópticos, ambulancias, matronas...– universal y totalmente gratuito que se financiaba directamente mediante los impuestos. Por su parte, la National Assistance, que también se sostenía merced a los gravámenes públicos, proporcionaba ayudas a cualquier ciudadano que se encontrase en situación de necesidad. Se finiquitaba así la victoriana Ley de Pobres (*Poor Law*) según la cual cada parroquia debía hacerse cargo *sus* mendigos y personas desfavorecidas. Bevan, quien declaró que «Vivienda, salud, educación y seguridad social son derechos de nacimiento de todos» (*apud* Briggs, 1994: 407) también impulsó una audaz política de vivienda. Por decreto, se estableció la construcción de nuevas ciudades en enclaves como Basildon, Stevenage o Peterlee y se lanzó el decreto de planificación de ciudades y campo –*Town and Country Planning Act*– (1947) donde se contemplaba la construcción de 300.000 nuevas casas por año, objetivo que los laboristas no pudieron cumplir –si bien 1,25 millones de viviendas públicas fueron levantadas entre 1945 y 1951– y se decretó el *Children's Act* (1948) que exigía a los ayuntamientos proveer de alojamiento y asistencia adecuada a los menores que no gozaban de una vida doméstica adecuada. Asimismo, se ofrecieron desde los gobiernos locales ayudas e incentivos para que los propietarios mejorasen las condiciones de sus inmuebles.

La construcción de vivienda siguió aumentando en el gobierno de Churchill, cuyo Ministerio de la Vivienda, dirigido por Harold Macmillan, consiguió alcanzar la cifra de 300.000 casas construidas al año prometida por el ejecutivo anterior. Bajo el gobierno conservador, se sucedieron las demoliciones y la construcción de grandes rascacielos de

cemento. Las transformaciones se produjeron no sólo a nivel urbanístico sino también social, puesto que los barrios británicos, conocidos por tener una idiosincrasia particular, acabaron «despersonalizándose». Algo semejante ocurrió con las nuevas construcciones pues «algunos de los nuevos inmuebles eran anodinos, silenciosos, anónimos y desprovistos de vida»³ (Briggs, 1994: 416) y tampoco aportaban ningún matiz arquitectónico culturalmente reseñable.

Los cambios en la geografía urbana tuvieron una serie de consecuencias en la configuración de las comunidades y en los lazos familiares de la clase obrera. Investigaciones realizadas a principios de los 80 como la de Anthea Holme (1985: 1937-41), descubrieron que, con respecto a los años 50, el número de personas en Bethnal Green que contaba con sus parientes como vecinos había disminuido muchísimo al tiempo que el aislamiento con respecto de la comunidad aumentaba de forma exponencial. Por otra parte, en las ciudades de nueva creación para la reubicación de los migrantes londinenses –tal es el caso de Greenleigh, profusamente estudiado por Young y Willmott–, también se imposibilitó la creación de nuevos lazos entre los recién llegados pues, cuando las familias crecieron, no hubo manera de alojarlas en las casas creadas ni había espacio para construir nuevas casas que pudieran cobijarles por lo que esas familias también se rompieron: «In the last century people moved into the cities; in this they have been moving steadily out again, towards the country-side from which their ancestors came. The middle classes led the exodus into the inner suburbs; the working classes of London and other large cities followed by jumping over the earlier settlers into the outer ring of municipal estates» (Young / Willmott: xxv). Estos desplazamientos provocaron un efecto profundo en las familias y el sentimiento de comunidad entre los vecinos. Estudios como los mencionados cuestionaron las políticas de vivienda, seguro bienintencionadas y alabadas por todos excepto por aquellos que se vieron directamente afectados por ellas.

Las medidas de austeridad, sobre todo vinculadas al racionamiento, derivadas de la escasez del escenario postbélico así como la omnipresencia de la burocracia, granjearon grandes impopularidades al gobierno hasta el punto de que, en las elecciones de 1950 y, pese a su victoria, la pérdida de escaños del partido laborista fue sensible (315 frente a

³ Para el estudio de la vida en determinados barrios y los cambios producidos tras la implantación de la nueva política de vivienda, véase el célebre estudio de Young y Willmott *Family and Kinship in East London* o el de Roberts (1957) o *The Classic Slum: Salford Life in the First Quarter of the Century*, sobre la vida en los arrabales de Salford –ciudad donde se desarrolla *A Taste of Honey*– (1971).

298). Finalmente, la crisis que se produjo en la balanza de pagos, unida a la crisis interna del partido laborista –que había estallado al nombrar Attlee ministro de Hacienda a Hugh Gaitskell en lugar de Bevan con el consiguiente aumento exponencial de las partidas de Defensa en detrimento de las del NHS–, llevarían a la convocatoria forzosa de elecciones en octubre de 1951 de las que salió vencedor el partido conservador imponiéndose por 321 escaños contra 295. Los laboristas no recuperarían el control del gobierno hasta trece años después.

Al hacerse con el gobierno, los *tories* revirtieron algunas de las nacionalizaciones llevadas a cabo por los laboristas como el carbón y el acero, que volvieron a manos privadas en 1953 tras sólo dos años de gestión pública. En 1954 se puso fin al racionamiento de alimentos y, en los años venideros, se mantuvo el pleno empleo y se elevó el nivel de vida.

1.1.4. Educación

Al llegar al gobierno, el Partido Laborista implementó la Ley Butler, decretada por el gobierno de unidad en 1944, estableciendo la educación gratuita hasta los 15 años a través de un sistema tripartito en el que se dividía a los alumnos, tras un examen al finalizar la educación primaria (*eleven-plus*), como aptos para acceder a las *grammar schools* –destinadas a una enseñanza de tipo académico, preparatoria para la Universidad–; *secondary modern schools* –pensadas para aquellos alumnos que no habían alcanzado las puntuaciones más elevadas en el examen con vistas a una mayor profesionalización y con una dotación económica mucho menor que las *grammar*– y las *secondary technical schools* –donde se instruía a los alumnos en destrezas de tipo industrial–, aunque fueron pocas las que, finalmente, se construyeron. Con todo, lejos de garantizar la igualdad de oportunidades, este sistema ahondó en la brecha abierta entre las clases medias y trabajadoras pues estas tenían muchas más dificultades para obtener una buena puntuación en el *eleven-plus*. Salvo excepciones, la movilidad social no experimentó un cambio tan radical como como el que se esperaba (Heyck, 2002: 222).

Además del apoyo económico a las universidades y el establecimiento de becas que pagaban no sólo los costes de matriculación sino los costes de manutención de muchos alumnos, la red de centros universitarios británico continuaba siendo bastante reducida a finales de los cincuenta. En los años 60, de acuerdo con las directrices del Informe Robbins de 1963, que se proponía doblar el número de estudiantes de enseñanza superior para el año 1968, Harold Macmillan apoyó la construcción de nueve recintos,

las llamadas «universidades de placas de cristal» (*plate-glass universities*)⁴ como la Universidad de Sussex, que abrió sus puertas en 1961 –más tarde lo harían las de York, East Anglia, Essex, Kent, Lancaster o Warwick.

Tras la retirada de Macmillan en 1963, Alec Douglas-Home fue nombrado primer ministro. Lego en cuestiones políticas, no fue capaz de mantener los envites del líder del Partido Laborista, Harold Wilson, que le derrotó en las elecciones de 1964. En medio de una fuerte crisis económica, con un déficit de 800 millones de libras, los mayores éxitos del gobierno de Wilson también se produjeron en el campo de la educación. Anthony Crosland, que ostentaba la cartera ministerial, acabó con el fallido sistema tripartito de Butler y estableció las *comprehensive schools*, con programas similares para todos los alumnos y pensadas para ofrecer las mismas posibilidades. Sin embargo, el Partido Laborista no intervino en los colegios privados ni mucho menos en las universidades privadas, donde las élites de poder seguían perpetuándose. En un intento de acercar la educación a aquellos que lo habían tenido más difícil se creó en 1969 la universidad a distancia, The Open University, iniciativa que fue un rotundo éxito.

Por otra parte, también se llevó a término la Ley de Publicaciones Obscenas (1959), propuesta en la legislatura anterior por el que sería ministro del Interior, Roy Jenkins, que permitió la publicación de obras como *El amante de Lady Chatterley*, de D.H. Lawrence y acabó con la censura del lord Chamberlain con respecto de las funciones teatrales en 1968. La célebre y polémica *Saved*, de Edward Bond, tuvo el «privilegio» de ser la última pieza sometida a censura.

1.1.5. La crisis de Suez

Tras la retirada de la vida política de Winston Churchill, Anthony Eden tomó el relevo en el 10 de Downing Street. Eden cayó en desgracia durante su gestión de la Crisis de Suez, sin duda, uno de los episodios más célebres de la década de los 50. Eden estaba convencido de que Gamal Abder Nasser, a la sazón presidente de Egipto, era un elemento dirigido por la Unión Soviética, que entendía Egipto como puerta de entrada a una futurible influencia hegemónica en Oriente Próximo. Presionó así para que Estados Unidos se retirase de la construcción de la presa de Asuán, uno de los grandes proyectos

⁴ Para más información a este respecto, resulta de obligada consulta el ensayo de Michael Beloff, *The Plateglass Universities* (1968) donde se acuña el sobrenombre por el que hoy se conoce a estos centros, sin duda, una respuesta a esa segunda «nueva era» de la nueva educación tras las cívicas «universidades de ladrillo rojo» (*red brick universities*) que comenzaron a aparecer a finales del siglo XIX.

de renovación económica del nuevo gobierno egipcio. Como represalia ante la retirada de fondos extranjeros pero también como estrategia recaudatoria para la financiación de la obra hidráulica, Nasser nacionalizó el canal. El acto fue tomado por el gobierno británico como un ataque directo al acuerdo entre Egipto e Inglaterra que Nasser había firmado en 1954. En él se contemplaba la retirada de todas las tropas británicas del país para junio de 1956 a cambio de permitir la libre navegación a través del canal, salvaguardando así los pingües beneficios que Francia e Inglaterra percibían del petróleo que circulaba por él durante, al menos, otros siete años. Gran Bretaña, junto con Francia e Israel –muy preocupado por el rearme de los egipcios– respondieron a la pérdida de control sobre el canal con una ofensiva militar que tenía como objetivo derrocar al gobierno egipcio, disuadir a otros países del Medio Oriente de dejarse llevar por el auge del nacionalismo y, en última instancia, hacer una demostración de la independencia de Gran Bretaña como potencia mundial. Estados Unidos, ajeno al ataque y reticente a cualquier gesto que se interpretase como imperialista, denunció públicamente en Naciones Unidas a Inglaterra y a Francia (Thownson, 2004). Por su parte, el Partido Laborista también criticó duramente la gestión de la crisis por parte del Primer Ministro, así como el empleo de la fuerza militar sin contar con la sanción de la ONU –célebre fue el discurso pronunciado por Aneurin Bevan en Trafalgar Square el 4 de noviembre de 1956 que aparece en *The Entertainer*. Finalmente, el 6 de noviembre de 1956, Francia e Inglaterra aceptaron el alto el fuego y la retirada de las tropas que exigían Estados Unidos y la Unión Soviética y que fue supervisado por Naciones Unidas (Milner, 2011). Como consecuencia, el incidente de Suez dañó duramente la reputación de Eden e hizo perder credibilidad al Reino Unido en el plano internacional amén de poner de manifiesto el declive de su influencia en el tablero mundial en beneficio de Estados Unidos, a quien quedó definitivamente subordinado en lo tocante a cuestiones de alta política internacional.

1.1.6. Inmigración

La gestión de Macmillan también es especialmente recordada en materia de inmigración. Al final de la II Guerra Mundial, la escasez de mano de obra produjo una oleada migratoria, la mayoría procedente de países de la Commonwealth –especialmente India y Pakistán–, que fue recibida con los brazos abiertos por el gobierno laborista. No obstante, a finales de los años 50 el descontento de parte de la clase trabajadora blanca, abanicados por grupos de extrema derecha como Union For British Freedom, bajo la

consigna «Keep Britain White» estimuló las fricciones en la convivencia –derivadas, por ejemplo, de la competencia por determinados alojamientos– y desató episodios de violencia, generalmente protagonizados por los *teddy boys*, que acabaron estallando en los disturbios y revueltas racistas de agosto de 1958 en Notting Hill contra los afrocaribeños –aunque también se vieron envueltos indios y paquistaníes (Townson, 2004; VV.AA., 2016). El número de inmigrantes no cesó de aumentar hasta 1961, cuando se alcanzaron máximos históricos, por lo que el gobierno decidió aprobar la Ley de Inmigrantes de 1962 (*Commonwealth Immigrants Act 1962*), que restringía muy sensiblemente la llegada de ciudadanos de otros países de la Unión, y la condicionaba a la posesión de un trabajo o de una cualificación laboral concreta. Pese a lo «polémico» de tal decisión, la clase obrera blanca la celebró estrepitosamente, hasta el punto de que dicho decreto no fue derogado por el Partido Laborista hasta 1970 –pese a haberlo censurado en su momento.

1.1.7. La disolución del Imperio

Otro de los hitos que marcaron la postguerra británica fue la progresiva pérdida de sus colonias, estimulada por las estrecheces económicas derivadas del contexto postbélico, incapaces de atender los requerimientos de un imperio tan vasto, por la «humillación» a la que las metrópolis habían sido sometidas –Japón había puesto en evidencia en la II Guerra Mundial la incapacidad inglesa para mantener su dominio en los territorios que estaban bajo su jurisdicción– y, finalmente, por el rechazo frontal al colonialismo de la ONU, Estados Unidos y la Unión Soviética (Townson, 2004: 553). La independencia de la India, comprometida ya en 1942, se efectuó en 1947. No tardarían en seguirle otros territorios como Birmania o Ceilán, quienes consiguieron su emancipación un año más tarde y Malasia, algo más tardía, en 1957. Según Asa Briggs (1994: 397), la pérdida de los territorios coloniales produjo escasa reacción dentro de la misma Inglaterra, ya fuese a favor o en contra. Si surgieron, como veremos más adelante, reacciones de diverso tipo al comportamiento de Inglaterra en la gestión de los conflictos coloniales y las revueltas de los autóctonos que exigían la autodeterminación. Un ejemplo preclaro lo encontramos en la célebre *Sarjeant Musgrave's Dance*, que estudiaremos más adelante.

1.1.8. *The Age of Affluence?*

Como hemos visto, a finales de los años 40, Gran Bretaña atravesaba un momento de resurgimiento económico que anunciaba el inicio de una etapa de auténtica bonanza. Poco

a poco se dejó atrás el fantasma del racionamiento y el asentamiento del estado de bienestar fue un hecho. Desde el final de la guerra, el nivel de vida en general había aumentado considerablemente –los salarios crecieron un 50% entre 1951 y 1964– y se hablaba constantemente de una sociedad opulenta cuyos gastos de consumo crecieron un 45% entre 1952 y 1964. El nivel de vida ascendió gracias al incremento de los sueldos en proporción al coste de la vida, lo que se tradujo en un aumento del consumo incentivado por el Estado: los índices de venta de automóviles, por ejemplo, se dispararon y también muchos ciudadanos comenzaron a disfrutar de sus vacaciones en países de la costa mediterránea. Por otra parte, la presencia de un televisor en 9 de cada 10 hogares a finales de la década de los 60, condicionó un tipo de ocio mucho más «doméstico» –decrecieron el número de espectadores en los cines o de hinchas en los estadios. Sin embargo, de acuerdo con Townson, este crecimiento continuado, conocido popularmente como *The Age of Affluence* –correspondiente a los trece años de gobierno conservador desde el fin de la austeridad del gobierno laborista de Attlee (1951-1964) o bien hasta la crisis de la OPEP en 1973– fue sólo relativo puesto que: «el declive industrial de Inglaterra quedó enmascarado por la destrucción que habían sufrido otros países durante la misma, lo cual permitió a Inglaterra aparecer como como económicamente dominante en el período en que debió producirse la modernización de la economía, cosa que no sucedió» (Townson, 2004: 551). Tampoco contribuyó a la mejora de esta situación el hecho de que Inglaterra siguiese comportándose, en política exterior, como una potencia con, por ejemplo, una inversión en defensa muy superior a los de otros países europeos.

1.1.9. La era de los jóvenes

El papel de los jóvenes en la sociedad fue en esta época más importante que en ninguna otra pues, por primera vez en la historia, disponían de sueldos más dignos de los que habían disfrutado sus mayores a su edad, lo que les situaba en una posición de preminencia dentro del cuerpo social británico en tanto en cuanto consumidores y marcaba una diferencia radical con respecto del mismo segmento poblacional de generaciones anteriores. Uno de los fenómenos de la cultura popular en los años cincuenta fue el fenómeno de los *teds* o *teddy boys* citados, por ejemplo, en *A Taste of Honey* y que cumplen un papel capital en *Saved*, de Edward Bond. El movimiento *teddy boy* surge a finales de los años 40, cuando los sastres de Savile Row, encargados de vestir a algunos de los hombres más poderosos de Londres, apostaron por la recuperación de la moda masculina de la época Eduardiana, esto es, la correspondiente al reinado del rey Eduardo

VII (1901-1910) como respuesta a la moda americana pero, sobre todo, a la monotonía y la austeridad impuesta por el gobierno de Atlee derivada de la escasez tras la II Guerra Mundial. De este modo, las levitas, chalecos, los zapatos *oxford* y los pantalones estrechos vistieron a los oficiales de la guardia y jóvenes adinerados que estudiaban en Cambridge u Oxford y más tarde, gracias al ascenso del poder adquisitivo de las generaciones más jóvenes, a la clase media. En origen, la estética *teddy boy* era una manifestación más de la reacción, antigua como el mundo, de lo nuevo contra lo viejo y, sobre todo, contra una sociedad que se consideraba profundamente pacata y aburrida. No obstante, a medida que fue avanzando la década de los 50, el «uniforme» *teddy* llegó también a la clase trabajadora y adquirió nuevos matices. La tendencia fue abrazada, sobre todo, por bandas callejeras, los llamados «cosh boys» del East End, conocidos por sus constantes enfrentamientos con la policía, robos con arma blanca y, en general, su actitud violenta. Como jóvenes, adoptaron la vestimenta *teddy* tan en boga en la época, «desprestigiándola» y haciendo que tanto los jóvenes de clase alta como los de clase media dieran de lado esta tenencia por miedo a ser «confundidos» con pandilleros o alborotadores⁵ (cfr. Rock / Cohen, 1970: 290). La música *teddy* fue, indiscutiblemente, el *rock and roll* aunque su introducción en Reino Unido de la mano de grupos norteamericanos como Bill Haley & His Comets fue muy posterior.

En su estudio sobre la adolescencia del East End realizado entre 1959 y 1964, Willmott declaraba:

A favourite way of describing what has happened is to say that a distinctive “youth culture” has emerged entirely new phenomenon. On this view, extended mass education, full employment, high wages and a “consumer society” have made young people both more influential as a separate group and more conscious of their separate identity. They are thought to be more powerful, more self-confident, more united against the rest of society. The change is sometimes described in different and more lurid terms. One sociologist, for instance, has argued that a growing sense of rejection and frustration among less privileged adolescents has led to open conflict – to a “war of generations” – expressed in widespread vandalism and hooliganism» (Willmott, 1969: 7).

Como señalaba Willmott, aunque los ciudadanos de mediana edad siempre han sentido una suerte de desfase generacional con respecto de los jóvenes, de quienes han desaprobado su apariencia o mostrado preocupación por su comportamiento, durante los

⁵ Los historiadores vinculan también la estética *teddy boy* con la delincuencia a partir de los *spivs*, estraperlistas y falsificadores de poca monta que, durante la II Guerra Mundial, mercadeaban con mercancía ilícita y vestían de forma extremadamente elegante. Se les considera una especie de «predecesores» de los *teddy boys* de la *working class*, especialmente en determinados grupos como los Elephant Boys –bandas de los barrios de Elephant and Castle, Lambeth y Southwark y alrededores– que mezclaron el estilo de aquellos *spivs* con la ola *teddy*.

50 y 60, las quejas se volvieron algo más serias pues mucha gente mayor veía a las nuevas generaciones como mucho más diferentes de lo que ellos habían sido en el pasado, mucho más desvinculados de la sociedad, lo que suponía un foco de inquietud y ansiedad en la opinión pública. No en vano, a esta revolución económica y estética por parte de la juventud hemos de añadir, además, el clima de rebelión contra el «state of mind» de las generaciones precedentes y, sobre todo, de las rémoras del sistema victoriano que pervivían en la Inglaterra del momento y de las que se quejarían amargamente una serie de escritores y filósofos de los que vamos a hablar a continuación.

1.2. CONTEXTO SOCIOHISTÓRICO DE ESPAÑA (1945-1968)

1.2.1. La autarquía y la (temporal) condena internacional del Régimen

El 18 de julio de 1945 se estableció el gobierno de la Autarquía que anulaban la reforma agraria y establecían el intervencionismo estatal y la autosuficiencia en el campo económico a través de un incremento de la burocracia. Se creó la Comisaría General de Abastecimientos y Transportes cuya misión era distribuir recursos para abastecer a la población y fijar los precios de consumo. Como consecuencia directa de ese control sobre la producción, se creó el estraperlo, a través del cual los grandes terratenientes, beneficiados por la política autárquica en materia de dominio agrícola, vendían a altos precios su producción al tiempo que recibían prebendas del Estado en forma de maquinaria o fertilizantes (Martorell / Juliá, 2012: 336). Algo semejante sucedió con el sector secundario, donde la creación del Instituto Nacional de Industria favoreció los oligopolios amén de someter a la clase obrera reduciendo sensiblemente los salarios hasta dejarlos muy por debajo de los niveles alcanzados en 1936. Sin duda, éste fue uno de los períodos más difíciles para la población española a causa del hambre y la miseria de una larguísima posguerra sumados a los efectos de la política autárquica –racionamiento, escasez de materias primas, cortes en el suministro energético...

En la primera reunión de la ONU en San Francisco, el 26 de junio de 1945, se manifestó la repulsa al régimen que acabaría cristalizando meses más tarde, ya en febrero de 1946, en el acuerdo formal de no admitir a España en ninguno de sus organismos. Por iniciativa de Polonia, la ONU llevó a cabo un estudio de la «cuestión de España» que declaró que las actividades de Franco constituían un «peligro potencial para la paz internacional» (Tamames, 1988: 259). Finalmente, la resolución de la Asamblea General de Naciones Unidas significó un bloqueo diplomático y económico limitado pues el

abastecimiento de materias de primera necesidad como el petróleo nunca llegó a paralizarse. No obstante, el párrafo donde figuraba la retirada de jefes diplomáticos de Madrid no llegó a ratificarse y se acordó que el Consejo de Seguridad podría imponer sanciones contra el Régimen cuando lo considerase pertinente. En el clima de incipiente «guerra fría», los americanos comenzaron a perfilarse como un futurible aliado de la dictadura. Sin embargo, fue Argentina quien se erigió como único baluarte del gobierno español, al firmarse el 30 de enero de 1947 el convenio hispanoargentino y acordarse el envío de alimentos hasta 1949. Poco a poco, el tratamiento hacia España fue reblandeciéndose y si bien, por expreso deseo de Truman, España finalmente no fue incluida en el Plan Marshall ni recibió ningún tratamiento análogo, los norteamericanos dejaron la puerta abierta al préstamo bancario que acabaría efectuándose dos años más tarde. En 1948, la situación fue también cambiando puesto que, tras el golpe de estado comunista en Checoslovaquia, el bloqueo ruso de Berlín y la consiguiente creación de la OTAN, los norteamericanos volvieron a acercarse a España con la primera misión militar y dio comienzo una relación más o menos fluida con el gigante yanki que concluirían con la firma de los acuerdos de asistencia económica, de ayuda para la defensa mutua y el de suministros de material de guerra en 1953 –cuya negociación había sido iniciada por el almirante Forrest S. Sherman en 1951. Los acuerdos supusieron la total adhesión de Franco a la política exterior de Estados Unidos quien, a su vez, facilitó sobremanera su entrada en la ONU (1955) y el FMI (1958) entre los organismos internacionales. Toda disensión externa quedaría terminada con la visita del presidente Eisenhower a España en 1959, alcanzando así el Régimen su cénit de renacimiento internacional.

1.2.2. El fortalecimiento del Nacionalcatolicismo

También en 1953, el Régimen dio un paso más hacia su condición de Estado católico que ya quedaba recogido en el Fuero de los Españoles en 1945. Con la firma del Concordato con la Santa Sede, por la cual se le reconocían privilegios de todo tipo: desde la creación de un patrimonio eclesiástico como resarcimiento por antiguas desamortizaciones, una amplia exención de impuestos hasta la dirección de escuelas públicas. El pacto resultaba profundamente provechoso para ambas partes: para Roma por los beneficios económicos que le granjeaba y, para Franco, por su legitimación como «reserva espiritual de Occidente» –dentro, sobre todo, del contexto interno– sino política en el contexto internacional. El nacionalcatolicismo se asentó en todos los aspectos de la vida española.

Según Bennassar (1989: 405), «el clima psicológico de los años 50 resultó ser muy favorable a la conquista religiosa. Muchos de quienes aspiraban, de un modo más o menos consciente, a descubrirse una identidad no fascista, solían acercarse a la Iglesia. Se asiste entonces en toda España a una resacralización de numerosos aspectos de la vida cotidiana». El integrismo se instaló como dogma en las relaciones entre los individuos, siempre bajo la presión del omnipresente concepto del «pecado» y la consiguiente amenaza de la reprobación pública que llevaban a la imposición de una autocensura que coartaba acciones y sentimientos. En esta especie de vuelta al espíritu contrarreformista, la expresión barroca y ostentosa de la piedad –especialmente en núcleos de población más cerrados–, se convirtió en uno de los pilares básicos de la vida social de los ciudadanos: la obligada asistencia a la misa dominical, el rezo del rosario, los ejercicios espirituales en el caso de las clases más adineradas... Como destaca Martínez, sobre todos estos aspectos destaca la recuperación del púlpito «en la creación de estados de opinión» (Martínez, 1999: 98).

1.2.3. La involución de la situación de la mujer

Durante los años veinte y treinta, la figura del *ángel del hogar* había comenzado a contestarse y fue superada –al menos a nivel jurídico– durante la II República. En el artículo 25 de la Carta Magna de 1931, se descartaba cualquier tipo de privilegio jurídico en razón del sexo, el 36 reconocía el derecho al voto de hombres y mujeres o el 40 recogía cómo todos los españoles, sin distinción de sexo, eran admisibles a empleos y cargos públicos según su mérito y capacidad. Resulta incontestable que el período republicano cimentó las bases de un país más libre pese a que la sociedad se movía a una velocidad mucho menor. En palabras de Mary Nash (1999: 83):

Aunque las estructuras de género no se cuestionaron abiertamente, la modernización del Estado, el desarrollo de la democracia política, la secularización de la educación y la creciente participación de las mujeres en el movimiento obrero organizado condujeron al aumento de la conciencia femenina y a una valoración de su condición social. Por primera vez, una pequeña élite de mujeres tuvo acceso a puestos políticos y administrativos de importancia, en tanto que otras se beneficiaron de algún modo de las nuevas tendencias culturales y de la modernización de la sociedad española.

Así pues, a pesar de la desigualdad que, *de facto*, pudiese regir la cotidianidad de la mayoría de la población femenina, estos derechos existieron y fueron ejercidos por muchas mujeres durante aquel lustro. Sin embargo, con la llegada del Franquismo, la consideración de la mujer viró de forma radical gracias al auge del Nacionalcatolicismo. La legislación negaba a las mujeres cualquier tiempo de autonomía individual y, mediante

a la sacralización de la vida cotidiana, se restablecía un código del honor cuasicalderoniano donde la honra de la mujer cifraba su inscripción y aceptación social y la convertía en el eje de la moralidad pública. Estas nuevas leyes retrotrajeron su situación social, económica y hasta fisiológica a esas posturas absolutamente decimonónicas: el *ángel del hogar* y la *perfecta casada*. La educación de las mujeres se enfocó, por tanto, en las tareas domésticas o bien en ciertas profesiones tradicionalmente «femeninas» como la enfermería o el magisterio. De esta forma, la subordinación de la esposa al marido, la menor remuneración por los mismos empleos, la reprobación social ante determinados comportamientos, la imposibilidad de ejercer algunos puestos de trabajo que no eran «propios del sexo débil» cuando no de trabajar, la idea de que una vez casada el marido debía mantenerla mientras ella se dedicaba al hogar—así se recogía en el Fuero del Trabajo vigente desde el año 38—y el cuidado de la descendencia regresaron para quedarse.

El concepto de *nueva mujer* se vehiculó no sólo a través de la escuela o los medios de comunicación sino también mediante la Sección Femenina de Falange —en adelante SF—, cuya influencia fue decayendo a finales de los años cincuenta en favor de organizaciones de tipo religioso cuya doctrina sustentaba la diferenciación genérica y entroncaba a la perfección con la imagen de la mujer circunscrita al ámbito doméstico y cuyo principal papel residía en proporcionar hijos a la Patria. De hecho, no hay más que atender a la política natalista que el Franquismo llevó a cabo y que polarizó la propaganda dirigida a las mujeres. Huelga decir, pues, que la libertad de la mujer con respecto de su propio cuerpo también fue eliminada. Se produce, en palabras de Manuel Ortiz Heras, una conversión de la mujer en «virgen» o en «vestal» (2006: 8). En este campo, la Iglesia era la más activa defensora de estas estrechas pautas de comportamiento, especialmente en lo que se refería a la moralidad pública, que tenían como referentes inexcusables la pureza, la decencia y una determinada manera de vestir y de dirigirse. Basta con echar un vistazo a los libros para señoritas de la época o a las publicaciones de la SF para advertir cómo el decoro y la castidad hasta el matrimonio, eran condición *sine qua non* para alcanzar el estatus de «mujer decente» ergo socialmente aceptada. Véanse algunos extractos a modo de ejemplo como estas palabras del Padre García Figar —autor de obras de referencia como *La mujer caída y su redención* (1952) o *Por una mujer mejor* (1961)— en la revista de la SF *Medina* allá por 1945:

La mujer sensual tiene los ojos hundidos, las mejillas descoloridas, transparentes las orejas, apuntada la barbilla, seca la boca, sudorosas las manos, quebrado el talle, inseguro el paso y triste todo su ser. Espiritualmente, el entendimiento se oscurece, se hace tardo

a la reflexión [...] Sólo la imaginación permanece activa, para su daño, con la representación de imágenes lascivas que la llenan totalmente (*apud* Otero, 1999: 49)

Más reciente, concretamente del año 1963, es el manual *Chico y chica cara a cara* donde F. Martín Montoya (1962: 56) declaraba: «La mujer que se deja llevar fácilmente del deseo de agradar, que fácilmente coquetea y no le da importancia al flirteo puede llegar a ser una mujer desgraciada» y, ya casi en los setenta, se podía leer en *Economía doméstica*, publicación de la SF para Bachillerato, Comercio y Magisterio en su quinta edición del año 1968: «Sabes que existen los vicios, que existen las pasiones, que existen los amores prohibidos; pero todo ello es lo más triste, feo y pecaminoso de la humanidad. Todo ello está reñido con tu anhelo de perfección, de limpieza moral; todo ello está reñido con tus ilusiones» (*apud* Otero, 1999: 49). Como puede advertirse, esta educación está basada en la total represión del deseo o de la libre relación con el sexo opuesto por parte de las mujeres. No en vano, los artículos que podíamos encontrar en las revistas de la SF – *Medina* o *Teresa*– se sustentan sobre los postulados expuestos anteriormente y son una buena muestra de cómo esa concepción de lo femenino se intentaba implantar y, de hecho, se implantó en todos los aspectos de la vida cotidiana.

Por suerte y, a medida que fueron avanzando los años, se produjo un lento pero continuo incremento de la población activa femenina que, en 1970 alcanzaba ya los 2,3 millones de trabajadoras. Más que desde el punto de vista económico, esta incorporación resultó tremendamente importante por las consecuencias que produjo en la mentalidad de las clases medias y trabajadoras y el paulatino abandono de las costumbres castradoras que limitaban las posibilidades de las mujeres.

1.2.4. El fenómeno migratorio

A lo largo de la década se empezó a producir el movimiento migratorio en el interior de la península desde el medio rural a la ciudad, por lo que el 40% de población agraria que existía en 1950 fue reduciéndose sistemáticamente (Martínez, 1999: 98). Los recién llegados se alojaban en los suburbios o en los pequeños núcleos poblacionales aledaños a las urbes pero, por lo general, las ciudades fueron muchas veces incapaces de asumir el grandísimo flujo de inmigrantes que recibieron y las viviendas de protección oficial o el abaratamiento de los precios no acabó con el problema. El fenómeno del chabolismo surgió como una consecuencia directa de la inmigración. Fruto de estos desplazamientos masivos y de la mala planificación urbanística que de ellos se derivaron, han de señalarse

las protestas vecinales que comenzaron a aparecer a finales de los 60 demandando las necesidades más básicas: alcantarillado, red eléctrica...

Otros ciudadanos decidieron emigrar al extranjero, especialmente a América y a los países de Europa Occidental que, inmersos en un crecimiento económico e industrial sin precedentes, demandaban grandes cantidades de mano de obra. Con el objetivo de controlar los flujos migratorios, se creó en 1956 el Instituto Español de Emigración y establecieron acuerdos con varios países como Francia o Alemania en materia de Seguridad Social. Los índices de inmigración aumentaron de forma extraordinaria a principios de los años 60, en el que estos países acabaron asentándose como el destino preferido por los españoles.

La emigración exterior sirvió para reducir las enormes cifras de paro real que la economía española generaba. Pero supuso un drama humano de enormes proporciones, que se prolongó hasta la década de los 70, cuando se produjeron los retornos y la consiguiente reintegración.

1.2.5. La educación y la Universidad

Tras la Guerra Civil y la consiguiente purga del cuerpo docente, la doble censura de los libros, la condena de autores, movimientos culturales o corrientes de pensamiento —el marxismo, el existencialismo,...— se cortaron de raíz todo rastro de las innovaciones pedagógicas de la Institución Libre de Enseñanza y otros organismos laicos. Así, la escolarización primaria —de seis a doce años—, en centros mal dotados donde, a menudo, se mezclaban alumnos de todas las edades constituía, en el mejor de los casos, la única posibilidad de formación para las clases inferiores. Por su parte y, como consecuencia directa del viraje nacionalcatólico y el Concordato, la enseñanza primaria privada, gestionada por órdenes religiosas, conoció un tremendo auge y fue allí donde se educó la futura élite política del país. Especialmente reseñable es el caso del Opus Dei que, desde su entonces «reciente» fundación, que acabó manejando los centros de enseñanza más destacados de España, tejiendo así una red de intelectuales que acabarían ocupando puestos de la más alta relevancia en la vida académica y la política, como ocurrió en 1957 con el nombramiento como ministros de Alberto Ullastres y Mariano Navarro Rubio. De hecho, el CSIC, órgano más destacado de la —precaria— investigación española del Franquismo tras la desaparición de la Junta de Ampliación de Estudios y la Fundación de Investigaciones Científicas, fue también uno de sus mascarones de proa junto con el

Estudio General de Navarra, fundado en 1952, que acabaría adquiriendo la categoría de universidad en 1960.

Por su parte, el acceso a la Universidad, concebida desde la Ley de Ordenación Universitaria de 1943 como una estructura vertical, también fue muy restringido y sólo accesible para las clases medias y altas. En ella, el SEU era el único elemento que ejercía la portavocía de los estudiantes; así lo dejaba claro el, a la sazón, ministro de Educación Ibáñez Martín en la presentación de la Ley en las Cortes:

El estado necesita ahora más que nunca de la Falange aristocrática del espíritu, de aquella que nace del don celestial del talento, acrecentado con el esfuerzo afanoso del trabajo. La indiferencia del Estado por el estudiante ha dejado de existir. Se asigna al Sindicato Español Universitario una misión efectiva y concreta dentro de la Universidad. En este orden de cosas es donde los estudiantes españoles habrán de sentirse vinculados a las tres categorías de deberes para con la Universidad, España y la Falange, que les señalara con definitivo acierto José Antonio» (*apud* Mesa, 1982: 10).

No hay más que detenerse en algunos de los párrafos de la ley para advertir la concepción providencialista de la educación universitaria que se imponía desde el Régimen: «La universidad es el elemento teológico para combatir la herejía y la creadora de la falange misionera que debe afirmar la unidad católica».

No obstante, el SEU desencadenó una etapa de «despertar cultural» gracias a los Departamentos de Actividades Culturales que de él dependían y en los que se gestionaban los Teatros Españoles Universitarios –claves para entender la renovación teatral en el período que nos ocupa–, cineclubes,... De él dependían publicaciones como *Alcalá*, *Cisneros* o *La Hora* donde, por ejemplo, José María de Quinto y Alfonso Sastre publicaron el célebre «Manifiesto del Teatro de Agitación Social». Esta labor de acicate cultural pronto escaparía a su control y sería, paradójicamente, la que acabaría sentenciándolo de muerte pues la lucha contra el Sindicato partió de las estructuras creadas por él así como muchos de sus integrantes abandonaron sus filas para pasar a engrosar las de los partidos clandestinos de izquierdas (Mesa, 1982: 15). Este fenómeno acabó cristalizando en los años 1954-55 cuando cuando la oposición universitaria cobró nuevos bríos⁷ de la mano de dos grupos –así llamados por la Dirección General de Seguridad (Mesa, 1982: 30-39)– el «institucionista» –egresados del Colegio Estudio, dirigido por Jimena Menéndez Pidal y docentes afines– y el «comunista», foco irradiador del marxismo entre los estudiantes, levantado en torno a la figura del estudiante de

⁷ Resulta de justicia histórica recordar el célebre intento de resurrección de la FUE que llevaron a término, entre otros, Carmelo Soria, Nicolás Sánchez Albornoz o Manuel Lamana.

Derecho Enrique Múgica. Dentro de este último se encontraban nombres como el de Ramón Tamames o Javier Pradera. Múgica, junto con el apoyo del entonces Rector de la UCM, Pedro Laín, promovió iniciativas claramente aperturistas como los Encuentros de la Poesía con la Universidad o el Congreso Universitario de Escritores Jóvenes –que, finalmente no llegaría a celebrarse con su consiguiente descontento– unido al malestar generalizado entre muchos jóvenes por la situación universitaria del momento. El aldabonazo de este clima de contestación tuvo lugar el 1 de febrero de 1956 cuando Miguel Sánchez Mazas –a instancias de sus compañeros Múgica y Tamames– redactaron un manifiesto-convocatoria a un Congreso Nacional de Estudiantes. Lo más llamativo del episodio fueron los apellidos de los estudiantes que respaldaron el manifiesto, muchos de ellos emparentados con figuras muy cercanas al Régimen. El acto desencadenó una serie de atroces actos punitivos a los centros universitarios durante los días 6, 7, 8 y 9 de febrero en los que participaron desde falangistas, hasta miembros de la guardia de Franco. El día 9 de febrero, confluía un acto de protesta estudiantil por lo sucedido durante los días anteriores con la manifestación falangista del Día del Estudiante Caído. En la calle Alberto Aguilera se produjo un brutal enfrentamiento entre las dos facciones que se saldó con un falangista herido de gravedad, un rosario de detenidos –entre los cuales Dionisio Ridruejo, Miguel Sánchez Mazas, Fernando Sánchez Dragó, Julio Diamante o María del Carmen Diago (Mesa, 1982: 18)–, el cierre de la Universidad y la suspensión de varios artículos del Fuero de los Españoles, amén de la dimisión de Pedro Laín Entralgo como Rector. La revuelta y su consiguiente represión terminaron con la tímida apertura que, desde el Régimen, estaba experimentando la Universidad tras la llegada al ministerio de Joaquín Ruiz Giménez, cesado a raíz de los hechos, con el que se había alcanzado una cierta distensión del clima de totalitarismo y cerrazón que se había afianzado merced a la entrada de España en la ONU. No obstante, desde entonces, los universitarios no dejaron de ser un quebradero de cabeza para la Dictadura, el SEU y el falangismo perdieron protagonismo a la hora de llevar a término actividades de tipo cultural y, por supuesto, los grises hicieron fortín a menudo a las puertas de muchas facultades. Aunque aún minoritaria, la chispa del antifranquismo en la universidad ya no podría apagarse. En palabras de Santos Sanz: «El malogrado Congreso Universitario de Escritores Jóvenes, de 1956, supone la cristalización de una nueva manera de entender la literatura y el manifiesto público de una inquietud testimonial y crítica» (Sanz Villanueva, 1980: 163).

Seguramente la última gran movilización del período propuesto contra el SEU tuvo lugar en el curso 1964-65. Según Tussell (2005: 170), a la altura de 1964, la protesta

contra la cúpula del SEU había alcanzado su cénit y la mayor parte de los distritos universitarios no lo reconocían como sindicato oficial pues tanto las protestas como los actos culturales se canalizaban a través de las asociaciones de estudiantes. En febrero de 1965 se organizó una gran manifestación de estudiantes en febrero, a la que se unieron profesores como Aranguren, Tierno Galván o García Calvo. Definitivamente, la Universidad había quedado «aislada» de la omnipotencia del Régimen y su ideario y se erigía, cada día con más fuerza, como un bastión del pensamiento libre.

En términos legales, el problema educativo universitario, común a otras muchas latitudes –aunque mucho más grave en el caso español pues el incremento del número de estudiantes requería una mayor inversión en esta cartera– no se vería paliado hasta la promulgación de la Ley general de Educación de 1970, que modernizó sustancialmente el sistema.

1.2.6. La resistencia obrera

Las organizaciones de trabajadores españolas habían sido decapitadas por ello, exceptuando algunas huelgas de poco alcance como las de Barcelona en 1940 o Valencia en 1944, la protesta por parte de los obreros era profundamente limitada. Sin embargo, a finales de los cuarenta, la acción clandestina del PCE sumada a la paulatina salida de las cárceles de los miembros de la CNT (Bennassar, 1989: 399), comenzaron a crear un caldo de cultivo que estalló en el boicot a los tranvías de Barcelona el 1 de marzo de 1951 que se prolongó durante seis días y que concluyó con la huelga general del 12 de marzo. El 22 de mayo, los ecos de esta huelga reverberan en Madrid, que también boicotea el sistema de transportes o las huelgas vascas contra la carestía de alimentos. A las ya mencionadas, hemos de sumar las huelgas entre 1956 y 1958 en la cuenca minera de Asturias, en Vizcaya, Madrid y, sobre todo, Cataluña. Todo este tipo de protestas se multiplicarán, aunque de forma irregular, en los años venideros. Como se advierte, los actos tenían objetivos muy concretos: los salarios, el escaso poder adquisitivo provocado por la inflación... e iban más allá de las teorizaciones políticas o las protestas contra la dictadura. Sin embargo, desde el gobierno se interpretaban precisamente así, como protestas de carácter político que ponían en cuestión la armonía del sistema vertical y de las relaciones entre patrones y asalariados (Martínez, 1999: 107). Con el paso del tiempo, se fue configurando un movimiento obrero de nuevo cuño que iría imbricándose con las organizaciones tradicionales de oposición. Se daría también el fenómeno del *entrismo*, esto es «la infiltración en los niveles de representación sindical oficial como práctica de

lucha política» (Martínez, 1999: 107). Estos pequeños núcleos asociativos se extendieron y coordinaron en la década de los 60 en que se consideraron una organización: Comisiones Obreras, con pocos asideros con el sindicalismo precedente.

1.2.7. El desarrollismo

Con el llamado gobierno de Estabilización (1957-1962), se dio paso al neocapitalismo, donde ya no era el Gobierno quien redistribuía los recursos sino los mecanismos de mercado. La Secretaría General Técnica de Presidencia y los ministerios de Hacienda y Comercio pusieron en marcha una nueva política económica y una reforma de la administración a través de una clara premisa: el crecimiento. En 1959 se lanzó el Plan de Estabilización, destinado a liberalizar la economía, ideado por Laureano López Rodó. A partir de 1960 el ansiado crecimiento llegó de forma incontestable a la industria e incluso en la producción agrícola, aunque, sin lugar a dudas, fue la industria que genera bienes de consumo duradero la que experimentó un crecimiento mayor. La nueva política económica, obra de los tecnócratas del Opus Dei que habían entrado en el gobierno dos años antes y, estrechamente conectados con el mundo financiero, planteó varios planes de desarrollo, el primero de todos ellos el que se llevó a cabo entre 1964-1967 que estimuló la creación de nuevas empresas en ciudades como Valladolid, Burgos, La Coruña o Sevilla.

Los frutos de la neoliberalización económica, unidos a la nada desdeñable entrada de divisas a través de los emigrados, dispararon el consumo y dieron los primeros pasos hacia lo que sería el definitivo establecimiento de una clase media que empezaba a tener acceso a ciertos «lujos» que, hasta entonces, le habían estado vedados y que le permitían vislumbrar una vida mejor para sus hijos. Los españoles se enriquecieron considerablemente a partir de 1960, con un aumento por triplicado de la renta *per cápita* –de un índice 100 en el año 1942 a un 302 en 1960 (Bennassar, 1989: 469). Las condiciones de habitabilidad de las viviendas mejoran y comienzan a aparecer los electrodomésticos, la olla exprés, el duralex y, por supuesto, la televisión en torno a la cual se organizó la vida del hogar, desplazando a la radio, la mesa camilla y los métodos tradicionales de socialización en el núcleo familiar. Otro de los buques insignia del desarrollismo, acaso el más icónico, fue el SEAT 600, el automóvil por excelencia de la clase media española durante los «felices sesenta». No obstante, se ha de tener en cuenta que el crecimiento acentuó los desequilibrios en el reparto de la riqueza, tanto personales como regionales.

En 1963 se modificó el sistema de prestaciones sociales y sanitarias, lo que permitió que se ampliase la red hospitalaria y que se generasen las primeras prestaciones por desempleo o enfermedad. Con todo, el gasto público era un tanto caótico lo que, unido los bajos salarios y la existencia de un sistema fiscal regresivo mantuvieron el nivel de vida del trabajador español muy por debajo de sus homónimos europeos.

Otro de los motores del crecimiento del país lo encontramos en el turismo, que ya venía estimulándose desde la década anterior. Con el «Spain is different» como santo y seña, se atrajo al turismo de la Europa Occidental con una oferta de sol y playa a unos precios muy inferiores de los de sus competidores. Por otra parte, se reactivó la red de paradores que crean «unos recuerdos específicos, unas imágenes-tipo de substancia española» (Bennassar, 1989: 476) que se reproducen en panfletos y folletos y que fomentaron el «efecto llamada».

De forma también paulatina, el crecimiento económico produjo cambios en la mentalidad de la población. Mientras las clases dirigentes seguían ancladas en el conservadurismo más ultracatólico, las generaciones más jóvenes cambiaron su forma de ver el mundo y de relacionarse tanto social como sexualmente.

1.3. PANORAMA DEL TEATRO SOCIAL ANTERIOR A 1950

1.3.1. El período finisecular

En los estertores del siglo XIX, la proliferación de los teatros libres en toda Europa siguiendo el ejemplo del Théâtre Libre de André Antoine (1887) – el Independent Theatre de Jacob Thomas Grein (1891), la Freie Bühne de Otto Brahm (1889) Maison de l'Œuvre, de Aurélien Lugné-Poe (1893), el Teatre Íntim de Adrià Gual (1898) o el Teatro de Arte de Moscú (1898) dirigido por Stanislavsky– permitieron llevar a escena, a través de circuitos alternativos, dramas renovadores que poco tenían que ver con los espectáculos comerciales que copaban las carteleras de las grandes capitales. Entre ellos, además de las piezas clave de la escuela simbolista, se estrenaron obras de corte realista-naturalista algunas de ellas con cierta preocupación por las relaciones entre el individuo y la colectividad.

El punto de partida de esta nueva forma de hacer teatro se encuentra, sin duda, en Escandinavia. El «portazo de Nora» da carta de naturaleza al drama moderno. Aunque tratándose de un teatro eminentemente «de personajes» y psicologista, la cuestión social palpitaba en la dramaturgia ibseniana. Ya en 1869, *La liga de la juventud* constituyó un

ataque a fondo contra la sociedad y sus supuestos reformadores. Tres años después en *Los pilares de la sociedad*, el autor noruego volvió a poner en cuestión el sistema establecido y, finalmente, en *Un enemigo del pueblo* (1882), enfrentó el conflicto entre el individuo y una sociedad corrompida. En el Doctor Stockmann encontramos un referente de las grandes figuras protagónicas del teatro social escrito sesenta años más tarde –John Proctor, Goya, Esquilache, Jimmy Porter... En este período, el hombre se opone a las fuerzas sociales de su contexto y las razones y derechos por los que clama el personaje son manifiestos merced a una cierta intención «pedagógica».

La influencia escandinava cundió y, a través del teatro de Grein, arribó a las tablas británicas donde nos encontramos con uno de los grandes jalones del teatro inglés de todos los tiempos: el irlandés George Bernard Shaw. Su *drama of ideas* bebe de las fuentes ibsenianas –recordemos el elogio que le dedicó en *The quintessence of Ibsenism*– y está claramente inspirado en los postulados del socialismo fabiano⁸. La dramaturgia de Shaw abre el debate sobre determinados aspectos de la sociedad de su época –el matrimonio, la prostitución, la explotación de los más débiles, el origen de la fortuna familiar⁹...– y contrapone opiniones divergentes a través de sus personajes –a veces un tanto tipificados y fácilmente reconocibles para el espectador de la época– mediante los cuales trataba de suscitar la discusión entre el auditorio y la aprehensión de una crítica social –«Debo avisar a mis lectores que mis ataques van dirigidos contra ellos mismos, no contra mis figuras escénicas» (Valverde, 1986: 227)–, eran las llamadas *discussion plays*. Aunque podríamos hablar de unas obras «de tesis», lo cierto es que Shaw no plantea los conflictos de forma dramáticamente explícita o totalmente maniquea. Es en los extensos prólogos que acompañaban a las obras donde expone sus propias conclusiones por lo que podríamos concebir su producción con el oxímoron «teatro para leer». La sombra de Shaw y su «Rational Theatre» es alargada en el teatro británico del siglo XX, pues no deja de constituir una referencia insoslayable no sólo para sus contemporáneos sino para los dramaturgos de mediados de siglo, que lo mantuvieron como una referencia –no necesariamente «a imitar» pero siempre presente (Innes, 1996: 56).

Pocos años más tarde, el Court Theatre de Londres se convirtió en el gran

⁸ El socialismo fabiano es una vertiente inglesa del socialismo organizada entorno a la Sociedad Fabiana –*Fabian Society*, germen del actual Partido Laborista–, fundada en Londres en 1884. El socialismo fabiano abogaba por una transición moderada hacia el socialismo democrático.

⁹ Recordemos cómo el origen sucio de la riqueza familiar será un asunto retomado por Arthur Miller en *Todos eran mis hijos* (1949).

escenario de la renovación del teatro eduardiano con la aparición de dos dramaturgos de intención social: John Galsworthy y Harley Granville-Barker, el último, principal valedor y responsable de que el teatro de Shaw conectase con el gran público a través de su labor como director. La experiencia de Granville-Barker en el Court resultó ejemplar para configurar un repertorio y como una especie de precedente del National Theatre. Hombre de teatro total, también fue miembro de la Fabian Society y escribió una obra de denuncia más directa que las de su amigo Shaw –cuyo influjo temático se deja sentir en algunas piezas. Como ya hiciese el irlandés en *Mrs. Warren's Profession*, Barker retoma el tema de la mujer en *The Madras House* o de la adquisición de la fortuna en *The Voysey Inheritance*. El personaje colectivo, el pulso de la calle y unos personajes más verosímiles y mucho menos retóricos que los del autor de *Pygmalion*, son rasgos definitorios más destacables de su producción.

Por su parte, Galsworthy, premio Nobel en 1932, trató en *The Silver Box* (1906) las desigualdades de la justicia en función de la procedencia del acusado. El planteamiento de la obra es esencialmente realista cuyo protagonista es la masa, el personaje colectivo y de un tono mucho menos psicologista de lo que resulta el teatro de Granville-Barker. Según el propio Galsworthy, él estaba «dealing in types» (Innes, 1996: 67), es decir, sus personajes son siempre seres sociales, no obstante, en algunas de sus obras se deja sentir cierta presencia del melodrama –especialmente en las puestas en escena. Esta combinación de la denuncia y un cierto posromanticismo será común a otros autores de la época –por ejemplo en la escritura, como es el caso de Joaquín Dicenta, del que nos ocuparemos a continuación– y persistiría en algunas obras de la *New Wave*. Años más tarde escribiría *Justice* (1910) precisamente sobre este mismo tema. La visión de lo social en Galsworthy y en el drama eduardiano en general parte de una concepción trágica: la sociedad, a la manera de los dioses en la tragedia griega, determina el devenir del individuo. Siempre desde un punto de vista pretendidamente imparcial, la reflexión sobre el sistema jurídico fue una de las constantes en su dramaturgia cuya principal isotopía es la creencia en un mundo más justo a través de la mejora del poder judicial.

En el caso de España, podríamos hablar de un primer teatro pre-social a principios del siglo XIX. No obstante, a pesar de que ya algunas comedias áureas, en la zarzuela... el pueblo había ocupado un lugar protagónico, es en los estertores decimonónicos cuando se fija la atención en los problemas de la clase humilde desde una perspectiva de justicia social, no meramente testimonial, anecdótica o vinculada insoslayablemente a las cuestiones de la honra. En Galdós se trasluce cierta realidad social y tímidos esbozos de

denuncia y afán reformista –más tácito que explícito. Aunque, tradicionalmente, se ha dado en señalar al archiconocido *Juan José*, de Joaquín Dicenta, estrenado en 1895, como el arranque de esta dramaturgia, Fernández Insuela (1997) o Peral Vega (2008) han resaltado que, más que con la cuestión social, el drama dicentino contrae deudas con la comedia lacrimosa, el folletín o el melodrama –hasta el punto de considerarla una especie de drama postromántico. Aunque podría entenderse, como lo hace García Pavón (1967), que la cuestión de clases es un condicionante decisivo del clímax dramático, realmente son, de nuevo, los celos y la honra los desencadenantes del conflicto. Por tanto, tal y como sostiene Fernández Insuela (2004: 2014), *Juan José*, más que un teatro social, es un melodrama con algunos componentes sociales» que da cuenta, en cierto modo, de una incipiente lucha de clases. Mucho más cercanas a este asunto son piezas como *El señor feudal* (1897) donde se repite el esquema de Hauptmann en *Los tejedores* (1893) –sin duda, una figura totémica dentro de este teatro pre-social finisecular– el burgués explotador, el obrero masa, el proletario consciente y el viejo obrero honrado y conformista. *Daniel* (1907) es un drama social *sensu stricto* que presuponía una conciencia revolucionaria notablemente más madura de la que podíamos encontrar en sus predecesoras. Según apunta José Carlos Mainer (1972: 49):

El momento era particularmente incitante y la posibilidad de confusión entre el socialismo y el folletín no existía. Para entonces, Madrid era un feudo socialista [...] En el plano de la propaganda política, *Daniel* no dejaba nada que desear a los reformistas más exigentes, y respondía, al parecer, a llamados urgentes de la propia conciencia civil del escritor.

La obra trata el problema minero, las huelgas a favor de los derechos de los trabajadores y la represión brutal de las mismas. El protagonista, tras la muerte de sus dos hijos durante la intervención policial en mitad de una de las huelgas, venga su muerte estrellando el ascensor en el que los propietarios de la mina y sus invitados bajan a celebrar un almuerzo en ella –escena que recuerda a *Germinal*, de Zola.

Tras el estreno de *Daniel*, Joaquín Dicenta subió a las tablas dos obras: *Lorenza* y *El crimen de ayer* donde plateó el tema de la libertad sexual como patrimonio de artista y la protesta contra una sociedad cerrada y esclerotizada. En el caso de *Lorenza*, nos encontramos ante uno de tantos alegatos de su tiempo en contra de la vida amortecida y resignada de los pequeños pueblos. Por su parte, *El crimen de ayer*, es el resultado de la contaminación entre dos temas: por un lado, el aspecto central de exaltación del amor libre, pero, por otro, la denuncia de tantos amores estudiantiles destinados a ser abandonados parejamente con las aulas.

Al analizar el teatro de este período, Fernández Insuela (2004: 2014) señala tres tipos de obras: *El pan de piedra* o *La ola gigante*, de José Fola Igúrbide o *La tierra*, de José López Pinillos, que junto con *El señor feudal* y *Daniel* pertenecen originariamente a ese teatro social «puro» mientras que otros como *Los semidioses*, *El crimen de todos* o *El pueblo dormido*, de Federico Oliver están más cercanos a la crítica de costumbres y melodramas con tintes de sociales como *Juan José*. Además de Oliver, Fola Igúrbide, también hemos de mencionar a José López Pinillos –*Nuestro enemigo*, *El pantano*–, Marcelino Domingo –*El pan de cada día*, *Vidas rectas*– o Luis Araquistáin –*Remedios heroicos*.

Por otra parte, aunque generalmente suele concedérsele estatuto independiente, el sainete, si bien desde un tono jocoso y burlón, trata temas que discurren en paralelo al teatro social «serio» de su época. En obras como *Los caciques*, la tragedia grotesca *La señorita de Trevélez* y, sobre todo, la compilación de sainetes *Del Madrid castizo*, todas ellas del alicantino Carlos Arniches¹⁰ encontramos el mismo afán de denuncia y crítica que en los cultivadores coetáneos del drama serio y que, como sucederá a mitad del siglo XX, responde a una inquietud generacional. Al referirse a *La señorita de Trevélez*, Enrique Llovet afirma (Arniches, 2001: 26):

La tragicomedia grotesca expresa nítidamente, sin rodeos, de forma bien explícita, la participación de Arniches en el dolor por la injusticia y en el dolor por España. Lo que entra a borbotones en el texto de la tragicomedia es una feroz protesta contra los caciques, los chulos, los señoritos prepotentes, los mandones cerriles, los soberbios, los crueles, los fanáticos, los vagos, los injustos, los falsos patriotas, los envidiosos, los sucios.

Así lo sintieron también los autores de la época, quienes vieron en el alicantino el modelo del nuevo teatro –«teatro de verdad», lo llamó José Bergamín (1963), apoyándose en las opiniones de Pedro Salinas sobre el autor en *Literatura española del siglo XX*¹¹– que debía prevalecer sobre la falsa teatralización del teatro y estilización del estilo.

En Alemania, uno de los centros del teatro naturalista de corte claramente social, destaca el grupo de los «naturalistas consecuentes» –fundadores de la *Freie Bühne* de Berlín– que propugnaban un arte nuevo que no fuese ajeno a la verdad social de su tiempo. Entre ellos, destaca la figura de Gerhart Hauptmann que estrenó en el Escenario Libre *Antes del alba*, su opera prima, acogida con polémica por un público que se resistía a comulgar la incontestable recreación de sus injusticias. No obstante, será su gran obra,

¹⁰ Para una recensión sobre la crítica social en Arniches (cfr. Paco, 1994).

¹¹ Concretamente en el capítulo «Del “género chico” a la tragedia grotesca: Carlos Arniches».

Los tejedores (1892), la más comprometida e influyente a nivel internacional –de hecho, *Huelga* (1907), del mencionado Galsworthy, guarda con esta ciertas concomitancias. En ella, Hauptmann refleja la rebelión obrera que se produjo en Silesia a mediados de siglo mediante un protagonista colectivo. Aunque Hauptmann cultivó varias líneas dramáticas, en su teatro social no dudó en anteponer la fuerza de las pasiones a lo meramente teatral –«Primero seres humanos, luego el drama» (Valverde, 1986: 277).

1.3.2. Los años treinta. El esplendor del compromiso.

En 1932 Rupert Doone y Robert Medley fundan el Group Theatre, que estrenó obras de W. H. Auden y Christopher Isherwood. Ambos apostaron por un teatro crítico con el sistema económico y el auge del fascismo empujando un nuevo lenguaje que recalca la teatralidad gracias al uso de máscaras, canciones, mimo, figuras alegóricas... y, a través del cual, se comienza a romper la *cuarta pared*. Escribieron al alimón *The dog beneath the Skin*, *The Ascent of 6* y *On the Frontier*. Otra muestra de teatro político en los años treinta la constituye *Trial of a Judge* (1938) de Stephen Spender, también escritor afín al Group, poeta de izquierdas perteneciente a la escuela de Auden. Esta pieza trata el auge del nazismo y la secuela de crímenes y represión que dejó a su alrededor. Aunque con menor intensidad y explicitud que en los anteriores, también en el teatro de J.B. Priestley encontramos rasgos de compromiso social, sobre todo en *They Came to a City* (1937) que expresa la esperanza en un cambio social y *An Inspector Calls* (1938), donde se explicita la necesidad de un viraje en los usos y costumbres de una sociedad interdependiente. Quizá su obra más comprometida sea *The Linden Tree*, que versa sobre la condición de Inglaterra y plantea la cuestión del cambio generacional y la crisis del Imperio desde una perspectiva relativista.

Sin embargo, aires soviéticos comenzaron a extenderse por toda Europa a través de técnicas mediante las cuales teatro y política quedaban insoslayablemente unidos como fue el caso del *agit prop*, promovido a través de los grupos de teatro creados en el entorno del partido laborista. El British Labour Movement impulsa una utilización social y política del teatro, la creación de nuevas compañías e iniciativas culturales con el fin de generar una especie de contracultura oficial. De este impulso salen iniciativas como la Labour Party Dramatic Society de Liverpool en 1917 (Sánchez Macarro, 55). Más adelante, comenzarán a surgir nuevos grupos como complemento al resto de actividades organizadas por los sindicatos o asociaciones obreras. Una de las más importantes fue el

Workers Theatre Movement (WTM)¹², movimiento transnacional que, en Londres, tenía contaba con siete grupos adscritos a él –como el famoso Hackney Group of Workers’ Theatre Movement y que también existía en provincias. Sánchez Macarro (1984: 58) y Lacey destacan el grupo del Glasgow Unity Theatre, que comenzó a practicar el «kitchen sink drama» antes de que eclosionase en los cincuenta. Estos grupos practicaban un teatro de agitación y propaganda, muy político, vinculado a las manifestaciones y reivindicaciones obreras y de gran éxito en la época que, según Jones (1966: 269): «showed that a political theatre was eminently posible in Britain when an appeal was made to the workers with material which was bone of their bone and flesh of their flesh, and when the performers realised that their home was in the Labour Movement and that they had to work and fight for the audience». Otros grupos que tanto Jones como Macarro destacan son el Proletet, el grupo asociado al Workers Theatre Movement’ de los judíos hablantes de yiddish que montaron *Strike!*, de Michael Gold desde los preceptos del *agit prop* así como *The Great Deception*, una de la piezas más representativas del género. La Olimpiada Internacional de Teatros en Moscú tuvo un impacto en la configuración del teatro obrero hasta el punto de generar nuevas compañías como The Rebel Players que comenzaron a imbricar la agitación y propaganda con el drama realista y de cuyo crecimiento surgió el Unity Theatre, sin duda, el grupo más influyente del período, grandes impulsores del *living newspaper* a través de las obras y *sketches* de Brecht o Clifford Odets, del que hablaremos a continuación (Macarro, 1984: 62). Asimismo, el Unity contribuyó a generar un cuerpo de actores procedentes de entornos trabajadores y que, años más tarde, contribuirían la transformación de la escena británica. Su influencia sobre el Theatre Workshop, de Joan Littlewood o el Centre 42 de Arnold Wesker resulta incontestable.

Todo este movimiento coincide con esa rehumanización del arte que comienza a producirse a finales de los años 20, del testimonio y el compromiso y que se materializará en diversas iniciativas a lo largo y ancho del globo. En este sentido y, sobre todo, por lo que algunos de sus autores respresentaron a nivel global, destaca la experiencia norteamericana. El dramaturgo Clifford Odets, en una reseña al ensayo *The awakening of the American Theatre*, escrito por Ben Blake en 1936 –y publicado seguramente en la revista *The New Theatre Magazine*– comentaba cómo, a pesar de la agudísima crisis que

¹² Para más información sobre las relaciones entre socialismo, teatro obrero y *agit prop*, cfr. Samuel / MacColl / Cosgrove, 1985.

había sacudido al país en los años de la Gran Depresión y de las voces agoreras que auguraban de desaparición del teatro, pequeños grupos de creadores apostaron por un arte comprometido que sirviese para algo y que terminó por germinar en los años venideros:

Yes, it looked black from wherever you sat. Everyone was saying the theatre was dead. [...] People were wishing Teddy Roosevelt would come on the scene and straighten things out with a big stick. (Still going on!)

Then, a curious thing occur[r]ed! Certain small groups of the theatre people began to concern themselves with 1929 and the years to follow. These isolated groups heard art must be about something. It must be hot and spiteful and it must prose the future with reference to the past and present. Yes, it was an early spring that year and out of the bloody earth a lone pale flower was growing out. It grew stealthily, firstly, quietly, underground, unnoticed. It sucked in fresh air. It was cultivated tenderly. It grew like the magic bean stalk. It happens to be a part of a healthy tree at present (Odets, caja 40; carpeta 5).

En este sentido, hemos de mencionar dos experiencias norteamericanas: el Group Theatre (1931-1940) de Nueva York y el Federal Theatre Project (1935-39)¹³. La primera de las iniciativas, la pequeña compañía formada por Cheryl Crawford, Lee Strasberg y Harold Clurman que tendría una enorme influencia en el teatro norteamericano posterior – recordemos que Crawford sería una de las fundadoras del Actors Studio del que Strasberg participaría como director y formaría a toda una generación de actores. Entre sus miembros, encontramos nombres como los de Stella Adler –la gran profesora de interpretación–, Elia Kazan, en calidad de actor –otro de los fundadores del Actors– y Clifford Odets, sin duda alguna, el gran dramaturgo americano de la época y surtidor de textos del grupo, célebre por su teatro, de corte naturalista y profundamente comprometido y militante. De hecho, uno de los grandes éxitos del Group Theatre fue el montaje en Broadway de *Golden Boy*, la pieza más recordada de Odets junto con *Waiting for Lefty* –no obstante, es de justicia recordar que *Night Music*, también de Odets, fue un fracaso que, de algún modo, supuso el inicio del fin para la compañía (cfr. Smith, 1990). Odets fue un autor considerado propagandístico por los críticos de su tiempo – efectivamente lo era. En respuesta a estas acusaciones, él escribió un elocuente artículo en *Current Controversy* donde, casi adelantándose a Lukács, presentaba su concepción del arte precisamente como propaganda al servicio de una causa:

It happens that all art (plays) are propaganda for one thing or another. An art work is made up for the artist's selection, his judgement, his treatment of any given theme. These elements tend finally to comprise the artists' world point of view or thesis, of which he may be conscious or unconscious. The dramatist may advocate socialism, defeatism,

¹³ No me resisto a recordar iniciativas anteriores como los Provincetown Players –donde encontramos nombres como el de O'Neill– o el Little Theatre Movement la réplica norteamericana de los teatros íntimos europeos –en el que participaron dramaturgos como Maxwell Anderson, O'Neill o Elmer Rice.

escapism, traditionalism, cynicism, militarism, liberalism, patriotism or merely breakfast in bed. This advocacy may be done positively or negatively, but in each case the writer stands for a way of life. Good or bad, exalted or vulgar, each writer is an advocate. Some might say that all debatable topics (social, economic, political and religious themes) should be kept out of plays. In which case the writer is being advised to throw out the materials of nine-tenths of all the great plays ever written. Such biased advice is equal to saying that only trifles and boudoir gee-gaws are worthy of the modern dramatist. (Incidentally, when you get a society in which talented men concern themselves with trifles, you may be sure their society is on the skids-down!). It is hinted above that a play is either art or propaganda in relation to your position on one side of the fence or the other. This is essentially true, and has been true from the days of the Greek dramatists until now. It will continue to be true for a few weeks more. There have always been lefts and rights (Odets, 1936: 13-14).

El Federal Theatre Project, impulsado por el *New Deal* de Roosevelt y dirigido por la dramaturga Hallie Flannagan. El proyecto, pretendía aliviar la profunda crisis del sector teatral así como el paro que sufrían sus profesionales a través del lanzamiento de una serie de montajes y actividades que consiguieran estimular el negocio teatral más allá de las grandes capitales con el fin de establecer una red más o menos estable tras la finalización del plan. Entre sus actividades dramáticas, se ha de destacar la práctica común del *living newspaper*, tomada directamente de las ideas del teatro político piscatoriano que Flanagan había podido durante su estadía en Europa al disfrutar de una beca Guggenheim. En este sentido, uno de los *living newspapers* más exitosos fue *Power*, de Arthur Arent (1937), que apoyaba las medidas de expansión de la energía eléctrica emprendidas por el gobierno (cfr. Highsaw, 1989; Vv.Aa., 2012). Dentro de su repertorio de teatro «de texto» destacan los clásicos –especialmente Shakespeare, célebres son los montajes que Orson Welles llevó a cabo de *Macbeth* (1936) y de *The Tragical Story of Doctor Faust*, de Marlowe (1937)– y, por supuesto, las obras contemporáneas de marcado contenido social como *The Silver Box*, Galsworthy o el polémico musical *The Cradle Will Rock*, de Marc Blitzstein (1937)¹⁴.

Este teatro comprometido y político tuvo un calado profundo en toda una generación. Así lo expresaba el mismísimo Arthur Miller en una entrevista concedida al dramaturgo británico Richard Eyre (2011: 117):

— Did it [the Federal Theatre Project] have the effect of making you think that art could change society?
— It was one of the things. When I was growing up –by '32, '33 [...] a number of people were writing very socially activist plays. Odets' play *Waiting for Lefty* was probably the best of them all and the most effective. In it he called upon the audience to go on strike. I myself couldn't write them because –I don't know– it just didn't work for me; I wasn't

¹⁴ Las vicisitudes de tan célebre montaje fueron ficcionalizadas y llevadas a la pantalla por Tim Robbins en la maravillosa *Cradle Will Rock* –traducida en español como *¡Abajo el telón!*– en 1999.

able to latch on that kind of formula. And it was a formula that soon died because it got very repetitious. You began with somebody who was stupid, and he gradually learned that the system was bad, and then he grew militantly opposed to the system. It was a bit like the Catholic Church's rituals in the Middle Ages where somebody found God¹⁵.

Más adelante, reconoció también que The Group Theatre, la compañía de Clifford Odets fue de capital importancia e influencia para él: «The Group was certainly the most important influence that I know about. [...] Suddenly, there was this group of people who were dealing with real life as one knew it. The power of it came out of the art. Of course, the art came out of a lot of political and philosophical thought. And it was terribly stimulating. You really wanted to become part of some kind of theatre» (2011: 118).

Pero, si hay una geografía que exportó una nueva forma de hacer teatro durante estos años fue la revolucionaria aparición del teatro político y épico de la mano de Erwin Piscator, especialmente a partir de la fundación de *Das Proletarische Theatre* (1921-22) cuyos principios definía así:

El teatro del Proletariado quiere servir al movimiento revolucionario y se debe, por esto, a los obreros revolucionarios. Una comisión elegida de entre ellos debe garantizar la realización de sus cometidos culturales y de propaganda. [...] Se le plantean al teatro proletario dos tareas culturales: la una, romper, como empresa, con las tradiciones capitalistas y crear entre dirección, actores, decoradores y todos los demás empleados técnicos [...] una situación nueva, un interés común y una voluntad colectiva de trabajo. Poco a poco podrá prescindirse de los actores profesionales, ganándolos, en cambio de entre los espectadores. [...] La segunda tarea del Teatro del Proletariado consiste en extender su efecto propagandista y educador a las masas de aquellos todavía indecisos o indiferentes en cuestiones políticas o que aún no han comprendido que en un estado no proletario no puede aceptarse ni el arte burgués ni el *goce* que este arte proporciona. [...] Debe ser el autor el punto de cristalización de la voluntad cultural del proletariado, el pedernal que encienda el ansia de saber del obrero (Piscator, 1976: 40-44)

En una audaz combinación del espectáculo total de Reinhardt y de la biomecánica de Meyerhold con algunas pinceladas del cercano expresionismo, Piscator generó toda una forma de hacer teatro cercana al espectador que exploraba todas las posibilidades expresivas y que apostaba por una dramaturgia mucho más orgánica que el encorsetado drama de texto. Todo esto influyó de forma determinante en Brecht, que ahondó mucho más en estas ideas y que, como él mismo reconoció, no sería el mismo sin la influencia piscatoriana, a quien consideraba el hombre de teatro más importante del siglo XX. como es bien sabido, Brecht se opuso a las teorías de identificación actorales de Stanislavski y al «aristotelismo dramático». Tanto para Piscator como para Brecht, la catarsis y el reconocimiento generaban un público complaciente que entendía el teatro exclusivamente

¹⁵ A lo que Eyre apostilló «We were still doing plays like that in the seventies in Britain».

como un placer estético, pero sin ninguna trascendencia sociopolítica. Con el objetivo de romper la *cuarta pared*, era preciso recordar al espectador que aquello que se subía a las tablas no era más que realidad fingida y que, terminada la representación, esa realidad podía ser modificada en las calles. El trabajo actoral con la biomecánica de Meyerhold, la utilización del llamado *gestus social* en la interpretación—por influencia del teatro oriental— y el empleo de los *Verfremdungseffekts* o efectos de distanciamiento —uso de la comedia, cartelera, música por influencia de Piscator— fueron las bases de esta dramaturgia que jalonaría para siempre la Historia del Teatro, especialmente de todo aquel con unas determinadas aspiraciones sociales.

En España, del teatro social de Dicenta, Oliver u Arniches conectado con las ideas socialistas y regeneracionistas de fin de siglo, se alcanzó un teatro más que social, plenamente político en el período de entreguerras, precisamente cuando aquel socialismo estaba ya plenamente asentado. En nuestro país, no podemos entender este fenómeno sin hablar de la influencia soviética y su proyección en las actividades culturales de sindicatos, casas del pueblo e incluso alrededor de los periódicos de izquierda más importantes como fue el caso de *Mundo Obrero*. En este sentido y, como caso paradigmático, debemos recordar a César e Irene Falcón, responsables de Teatro Proletario Nosotros¹⁶ fundado en 1933 y considerado por los especialistas (Cobb, 1993) como la auténtica consolidación del *agit-prop* en un país en el que, hasta entonces, pesaba un rancio y anquilosado concepto de lo teatral. Los Falcón iniciaron su trabajo con los jóvenes comunistas y socialistas en paro que acudían a discutir sobre política al kiosko de Manuel González, un compañero de las juventudes, en la Glorieta de Cuatro Caminos (cfr. Cobb/Falcón, 1986: 269). Los primeros acercamientos al teatro *agit-prop* se llevaron a cabo en calles y plazas hasta su debut en sala el 15 de septiembre del 32 con *Hinkemann*, de Ernst Toller. Después vendrían *Albergue de noche* o *Bajos fondos*, de Gorki y hasta obras inéditas o de creación propia como *Al rojo*, de Carlota O'Neill, que interpretó a una de las protagonistas¹⁷. Irene Falcón incluso llegó a viajar con el artista Ramón Puyol —el

¹⁶ Para cumplida información sobre la fundación de Nosotros, acúdase a Falcón, 1996 o Cobb/Falcón, 1986.

¹⁷ O'Neill también es una de esas figuras de gran calado en la literatura comprometida del momento. A la altura de 1933, había publicado ya varias novelas —en editoriales vinculadas a Federica Montseny— y trabajaba como periodista cultural para *Libertad* y *La Linterna*. En 1934, fundaría y dirigiría la revista feminista *Nosotras*, de corta vida. A ella le debemos, de hecho, una de las primeras crónicas sobre la Guerra Civil, datada el 17 de julio del 36 cuando su marido, Virgilio Leret, aviador del ejército fue fusilado tras negarse a apoyar la sublevación. Hija del diplomático Enrique O'Neill y de la activista Regina de Lamo —dedicada al activismo sindical y cooperativista, a la lucha feminista, vinculada a la Federación Regional Catalana y que al lado de Lluís Companys participó en la implantación de la Unió de Rabassaires. Una de sus hermanas, Ada, participó en Nosotros como actriz y otra de ellas, Enriqueta, acabaría siendo pareja de

que se convertiría en uno de los cartelistas más importantes de la Guerra Civil– y Santiago Masferrer a la Olimpiada Internacional de Teatros de Moscú en 1933 –a la que también asistieron, claro, los grupos del Workers’ Theatre Movement– donde conoció las dramaturgias más vanguardistas de los mejores grupos de teatro político de Europa – autores como Moussinac, Pieck y, por supuesto, Erwin Piscator, organizador de las jornadas:

Por mi parte, entré en contacto con técnicas expresionistas y vi cosas que no había visto nunca: las máscaras, las cabezas, los disfraces... todo desconocido para nosotros. Nos pusimos en contacto con otra dimensión del teatro que, sinceramente nosotros no pudimos aplicar. Lo que más nos llamó la atención fue, sin duda, todo lo relacionado con la escenotectnia. Era una idea de los teóricos del Teatro Moderno Ruso que te mareaba. Puyol y Masferrer estaban encantados, se sentían como chiquillos con estas cosas (Falcón, 1996: 108-9)

Durante sus giras por España, visitaron pequeñas poblaciones. Falcón recuerda cómo, a veces, en vez de tomar como punto de partida un texto escrito al uso, lo improvisaban a partir de las experiencias de los campesinos, tal y como se las habían contado de antemano.

Llegábamos, hablábamos con la gente, nos contaban lo que pasaba en el pueblo y por las noches escribíamos un sketch. Los personajes reales que iban a aparecer en la obra nos dejaban su ropa, sus cosas, el atrezzo, y hacíamos la obra. Aquello era una cosa explosiva. La gente se quería venir con nosotros, no había la división de escenario y público.

Tristemente, esa unión fue la que muchos autores pretendieron a través de un concepto de teatro popular y que raras veces se consiguió. El aprendizaje de Irene en Rusia cristalizó en *Altavoz del Frente*¹⁸ donde el destacamento de teatro hizo un llamamiento a los autores y *amateurs* a presentar obras de corte *agit-prop* para alentar tanto a los soldados del frente como al pueblo en la retaguardia. Algunas de las que configuraron el repertorio fueron *El bazar de la providencia*, de Rafael Alberti, el cuarto acto de *Asturias*, de César Falcón, *La conquista de la prensa*, de la propia Irene¹⁹ y *Así empezó...*, escrita

César Falcón y madre de la conocida feminista Lidia Falcón. Carlota publicó sus memorias *Una mujer en la guerra de España* durante su exilio en México en 1954 (cfr. a este respecto el estudio de O’Leary, 2012).

¹⁸ Para una historia y análisis detallado de las actividades de *Altavoz del Frente*, véase Peral Vega, 2013.

¹⁹ *La conquista de la prensa*, que César Falcón calificó de «entremés mímico» fue definida por el cronista de *ABC* como «un poema de los hombres-máquinas, condenados a imprimir las ideas burguesas llamadas a aniquilarles, se logra plásticamente y en el tono del diálogo la sensación buscada. Sucinto, escueto, el esbozo de producción escénica corresponde al abolengo literario de esta escritora». Falcón declaraba:

Lo único que recuerdo de ella es que trataba de cómo la prensa burguesa se transforma en prensa revolucionaria. Salían los periodistas y los obreros de la imprenta, grupitos de jóvenes vestidos con el mono azul con trozos de tela roja cosido en la contramanga, hablando de esa transformación y denunciando las noticias de la prensa reaccionaria y, de pronto, levantaban las manos, los brazos y todo era una mancha roja, es decir, una bandera que hacía que la gente se pusiera a aplaudir como loca. Era muy primitivo y, al tiempo, bastante impresionante. La obra era cortita, no duraba

por Luisa Carnés. Por desgracia, la Guerra Civil fue el momento de mayor auge del teatro puramente político y el agit prop en nuestro país, cuyas influencias fueron cortadas de raíz tras la victoria del bando rebelde, cuyo teatro de guerra vehiculaba la ideología a través del teatro áureo más que a través de textos de nueva creación²⁰.

1.3.3. Introducción a los años cincuenta en Inglaterra: the «Angry» Years²¹

En Inglaterra, la bonanza económica disminuyó las diferencias de clase, de forma «superficial» incluso en la moda y la clase obrera coincidió en gustos y en ocio con la clase media, la hegemonía del *establishment* —como veremos más adelante—, era un hecho. Sin embargo, el «techo de cristal» y una fuerte conciencia de clase por parte de las élites persistía, sobre todo en lo que tenía que ver con la forma de pensar. Por tanto, pese al bienestar y a la propaganda oficial de un agotamiento del discurso de clase, esta persistía en buena parte de la *working class*. El desencanto y la consciencia del abismo que mediaba entre unos sectores y otros del cuerpo social generaron una veta crítica dentro de la intelectualidad británica, muy cercana al socialismo, que se tradujo en distintas obras literarias. Sirva como prueba última el apelativo «Angry Young Men» —en origen nada positivo— con el que se calificó a estos autores. El marbete estaba tomado de la autobiografía de Leslie Paul, *Angry Young Man* (1951) en la que el activista narraba su desencanto con respecto de las ideas marxistas tras décadas de luchas y una larga guerra. La ira hacía alusión al compromiso de los años 20 y 30, muy activa políticamente y donde la toma de partido parecía inevitable. Tom Maschler se refería en los siguientes términos a la aplicación de tal apelativo a la nueva generación de escritores (Osborne *et al.*, 1960: 7):

Tenemos que agradecer a un periodismo de plano todavía más inferior, la ya famosa frase «Jóvenes Airados», que se ha empleado para agrupar, sin el mejor intento siquiera de comprensión, a todos aquellos que comparten cierta indignación contra la apatía, la complacencia y la quiebra idealista de su ambiente. Así, los escritores que se han impuesto la dura tarea de despertarnos, han sido encerrados en esa jaula de «Jóvenes Irritados» para que no puedan causar daño alguno. Sin embargo, a pesar de los enérgicos esfuerzos de la prensa y para crear un clima de hostilidad mediante continuas y falsas

mucho, pero armaba mucho jaleo, que era de lo que se trataba» (Falcón, 1996: 139).

La descripción que la propia Falcón lleva a cabo de la obra nos da la medida del nivel de la improvisación y del impacto en el público.

²⁰ Para más información a este respecto cfr. Dennis/Peral Vega, 2009 y 2010.

²¹ En el caso español, considero sobradamente conocido el grupo de narradores realistas cercanos a *Revista Española* (cfr. Jurado, 2012) así como la existencia de publicaciones muy influyentes en el debate cultural como *Acento cultural* y ya en los sesenta, *Cuadernos para el diálogo*, que desde una perspectiva menos filosófica y más cercana a los estudios culturales podría parangonarse, por su importancia en el rescate de las determinadas tendencias literarias al británico *New Left Magazine*.

interpretaciones, esos escritores han encontrado un gran auditorio y su «irritación» ha resultado un artículo de fácil y abundante venta. Abrigar una prevención contra ellos por el solo hecho de que están «irritados», equivale a imaginar ingenuamente que la irritación es la única substancia de su obra.

Efectivamente, como bien señala Maschler, los «Angry Young Men» no conformaron un grupo homogéneo ni expusieron un ideario común, las diferencias que existen entre ellos se desprenden de la misma lectura de *Declaration*. Cooper introduce dentro del grupo de los *Angry Young Men* se encuentran los novelistas: John Wain, Kingsley Amis, John Braine y John Osborne, junto con los ensayistas Colin Wilson y Stuard Holroyd. A estos nombres hemos de añadir los del director de cine y teatro Lindsay Anderson, el del crítico Kenneth Tynan, los novelistas Doris Lessing y Bill Hopkins que fueron incluidos por Tom Maschler en *Declaration*. Con todo, su labor literaria da cuenta del malestar de buena parte de la población con la persistencia de un determinado sistema ideológico que perpetuaba las diferencias entre los ciudadanos a pesar de que las voces oficiales las escamoteasen. Como veremos a continuación, no se trataba necesariamente de diferencias de índole económica sino más bien de consideración social. De acuerdo con Cooper (1970), estos autores se levantaban contra algunos de los males de la nueva sociedad británica como el esnobismo, la superficialidad o la mezquindad.

Cuando hablamos de esnobismo, no nos referimos exclusivamente al esnobismo social o colectivo de acuerdo al cual los egresados de Eton siguen manejando los hilos de la sociedad en detrimento de los de las *grammar schools*, sino también el esnobismo «individual» entendido unas veces como un rechazo frontal a la ostentación –y consiguiente perpetuación– de una serie de usos y costumbres típicamente victorianos y, en otras, a la denuncia de lo que, en español, podríamos definir como «lo cursi» en el sentido de una exacerbada afectación, de un «querer y no poder» cultural; de un engreimiento banal absolutamente insensible a otras de las cualidades del ser humano. No se trata exclusivamente de un odio «de clase» –de hecho, muchos de estos autores han disuadido a los críticos de denominar sus obras como valedoras de una conciencia de clase– sino, por encima de todo, de un rechazo a una determinada mentalidad que seguía dilatando la organización de la sociedad de acuerdo a ellas²². Con todo y, a pesar de que muchos de estos escritores han matizado las posturas vertidas en sus novelas, resulta

²² Sostiene Cooper (1970: 259-260): «Despite this mention of class, the attack on snobbery is directed more towards petty, cultural snobbery, to class distinctions in the mind rather than in actual economic or social conditions».

innegable que esa reflexión sobre lo que Wain llamó «distinciones de clase» está presente en muchas de sus obras y que el poso crítico es bastante sensible.

Todos ellos son antimaterialistas y socialistas pero no encontramos una adscripción a partidos políticos ni mucho menos «soluciones» a los problemas de la sociedad pero sí el ataque contra una determinada manera de entender la vida. Algo semejante sucede con los autores españoles pues, pese a sus simpatías de partido, más que proyectos políticos precisos, encontramos en ellos una actitud y un estado de ánimo determinados con respecto de la sociedad en la que viven.

Otra de esas lacras que, de acuerdo con Cooper, denuncian los *Angries*, es la superficialidad, esto es, la sociedad en la cual las apariencias acaban dominándolo todo: la apariencia de prosperidad, la apariencia de inteligencia, la apariencia de normalidad – anclada en la corona o en la iglesia según Osborne, como aquellos *shivs* que, vestidos de traje, vendían falsificaciones baratas durante la II Guerra Mundial: la nada bajo la gominina. Algo semejante sucede en la sociedad española, también dominada por una determinada apariencia que era abanicada desde distintos frentes –cine, música, teatro comercial...– donde se ocultan los protagonistas de nuestras obras de teatro. Al tiempo, también muchos de ellos, empujados por las circunstancias –célebre es el caso de doña Balbina en *Hoy es fiesta*. Honestidad brutal es el único remedio contra esa falsedad imperante que, como nos demuestra Jimmy Porter, puede ser destructiva e insoportable. No habrá, pues, otro remedio que el de ocultarse tras los pseudónimos, que el juego, que el teatrillo para poder amarse, para poder ser ellos mismos.

La mezquindad o subrayar los elementos absurdos de la existencia y denostar aquellos que verdaderamente tienen importancia es otro de las tachas denunciadas, así como la indolencia ante el horror del mundo y la desconexión entre unos seres humanos y otros.

2. CONCEPTOS GENERALES

2.1. DE LA REALIDAD INVENTADA A LA REALIDAD DOLIENTE: HEGEMONÍA, DOMINACIÓN Y AUGE DEL TEATRO SOCIAL.

No wonder, when Harold Macmillan won his third successive electoral victory for the Conservatives in 1959, on the basis of an extremely wide convergence in the society, such that all the economic and sociological trends appeared «naturally and spontaneously» to be favoring his continued mastery of the political scene, and through him, the domination of that fraction of capital which had gained grounds under his political tutelage – no wonder he announced (no doubt hoping it would become a self-fulfilling prophecy) that «The class struggle is over». Perhaps he added, *sotto voce*, «and we have won it» (Hall *et al.* 2013: 213)

En el contexto al que nos hemos referido anteriormente, el del amplio consenso del gobierno británico y la suerte de connivencia entre los *tories* y el partido laborista, han sido varios los estudiosos (Hall *et al.*, 2013; Lacey, 1995) que han rescatado el concepto *hegemonía* a partir de su uso –muchas veces mutable– por parte del filósofo marxista Antonio Gramsci (1999: v 387), quien entendía que «la supremacía de un grupo social se manifiesta como “dirección intelectual o moral” [concepto que podemos entender como hegemonía] y como “dominio”»²³. El teórico ilustraba el caso con las posturas mantenidas por el Partido Moderado y el Partido de Acción durante el *Resorgimento* italiano. Es decir, cuando no existen diferencias entre quienes ostentan el poder y aquellos que, en teoría, han de ejercer el control sobre ellos u oponérseles política e intelectualmente –por pertenecer, por ejemplo, a la misma clase económica. Así, el Partido Conservador, ejercía de representante y, de alguna forma, de representado pues, a través del consenso, había arrastrado al Partido Laborista y, con él, a parte de sus votantes y, lo que es más importante, a una parte de la intelectualidad que se alejó del extracto social que representaba. De este modo, «los de abajo», ajenos a esa clase dominante, eran desprovistos de voz y llegaban a tomar parte, sin apenas ser conscientes, de ese gran engranaje en el que se les estaba dando por sentado y que omitía, de forma sistémica, las ideas que podían suponer un contrapunto al discurso oficial. Gramsci sugiere que esta

²³ La cita completa es la siguiente (Gramsci 1999: v 387):

La supremacía de un grupo social se manifiesta de dos modos, como «dominio» y como «dirección intelectual y moral». Un grupo social es dominante de los grupos adversarios que tiende a «liquidar» o a someter incluso con la fuerza armada y es dirigente de los grupos afines y aliados. Un grupo social puede e incluso debe ser dirigente aun antes de conquistar el poder gubernamental (ésta es una de las condiciones principales para la misma conquista del poder); después, cuando ejerce el poder y aunque lo tenga fuertemente en el puño, se vuelve dominante pero debe seguir siendo también dirigente.

hegemonía, esta dirección intelectual o moral, convierte, en última instancia, los valores y visión del mundo en una suerte de «sentido común» que se extiende por los grupos subalternos de forma que estos terminan aceptando sin resistencias la ostentación del poder por el grupo dominante. Esta realidad de índole política es trasladable al resto de discursos de la sociedad del momento. Así lo consideraron pensadores posteriores como Raymond Williams (1983: 145): «[Hegemony] is not limited to matters of direct political control but seeks to describe a more general predominance which includes, as one of its key features, a particular way of seeing the world and human nature and relationships». Idea, por otra parte, muy similar a la apuntada por Scott (1985: 315) que redundaba en la apertura del término a campos extrapolíticos: «*Hegemony* is simply the name Gramsci gave to this process of ideological domination. The central idea behind it is the claim that the ruling class dominates not only the means of physical production but the means of symbolic productions as well». Dentro de esa producción simbólica a la que se refiere Scott hemos de contar los medios de producción cultural, patrimonio inmaterial de una comunidad, en los que se halla al teatro como uno de los principales²⁴.

Llegados a este punto, cabría preguntarnos ¿cómo se advierte esa hegemonía, esa dirección intelectual o moral, en el teatro? Si nos acercamos a las salas comerciales, desde las más populares a las más burguesas del West End, advertimos cómo los problemas de una gran parte de la población quedaban acallados por pura omisión. En el célebre artículo publicado en la revista *Encore*, «Oh for empty seats!» en enero de 1959, Peter Brook achacaba el marasmo del teatro británico a la pérdida de conciencia de clase como el perfecto acicate para generar un teatro auténtico, identitario y representativo –no necesariamente del colectivo, sino de la libertad creativa de su autor:

Once upon a time, in an evil, tyrannical world, there was a monstrous but clear-cut gulf between the wicked *them* and the virtuous *us*. For instance, there were two distinct types of theatre. There was the faded boulevard theatre [...] and there was the *avant-garde*. This serious artist found that the barriers into the other world were virtually impenetrable [...] and all of them [the artist and his comrades from other arts] acquired true anger and true anger in turn forged true identities [which manifested] passionate utterance: utterance that was its own reward as it could never in the nature of things bring riches or social acceptance. Today, all worlds intermingle. [...] To his amazement, the enemy retreats, disappears and like a man with a battering ram encountering no resistance, he falls flat on

²⁴ Esta idea conecta con el célebre aserto de Marx y Engels sobre cómo la ideología de la clase dominante es la ideología dominante en cada época y cómo esa clase dominante es, al tiempo, su poder espiritual dominante (1964: 32).

his face. Else it welcomes him with open arms, but this hug of welcome, the warmth of this bosom carries with it a kiss of death (Marowitz *et al.*, 1981: 70²⁵).

La hegemonía cultural habría conducido, según Brook, a una determinada tibieza a los autores que, en el momento en que tenían un éxito, se dejaban arrastrar por el esnobismo y el deseo de mantener un determinado estatus y aceptación social. Precisamente de la plena consciencia de la separación de clases frente al discurso hegemónico que la oculta debemos entender la frustración de los Angry Young Men volcada en los textos que componen *Declaration* (1957) y el surgimiento de la categoría del *outsider* o «desclasado»²⁶, de los cuales Jimmy Porter es el principal portavoz. Pareciera que los personajes que subían al escenario no eran «ciudadanos burgueses» sino simplemente «ciudadanos» y que el destierro de conflictos, clases y problemas en los escenarios se comenzaba a asentar como normalidad²⁷.

De la desconexión producida entre el teatro y la realidad dejan constancia los críticos de la época, en especial Kenneth Tynan, uno de los más influyentes y combativos; totalmente hastiado de los espectáculos que copaban las carteleras londinenses a principios de los cincuenta. En uno de sus más recordados textos, «West End Apathy» – publicado en *The Observer* el 31 de octubre de 1954–, acuñó el término «Loamshire play» para definir, con el ingenio y la fina ironía que caracterizaron su escritura, el tipo de obras que se llevaban a los escenarios: *drawing room dramas*, ambientados en una casa de campo y protagonizados por personajes que pertenecían a una «social class derived partly from romantic novels and partly from the playwright's vision of the leisured life he will lead after the play is a success». Con amargura y cierto poso de esperanza regeneradora, afirmaba:

The bare fact is that, apart from revivals and imports, there is nothing in the London theatre that one dares discuss with an intelligent man for more than five minutes [...]

²⁵ En el caso de los artículos de la revista *Encore*, cuya consulta directa ha sido imposible por causas ajenas a nuestra voluntad, se cita a través del compendio de Marowitz, Milne y Hale *New Theatre Voices of the Fifties and Sixties*.

²⁶ Recuérdese el celeberrimo ensayo de Colin Wilson, celebrado en su época –y posteriormente denostado–, *The Outsider*, centrado en analizar y contextualizar la lucha y la revuelta de escritores que podrían definirse a través del título del libro: desde William Blake a Ernest Hemingway así como la singularidad que representaban en sus contextos.

²⁷ La realidad de ese *establishment* era completamente distinta a la del hombre de a pie. Basten estas declaraciones del célebre historiador y periodista Alan John Percivale Taylor para constatar esa separación de clases en una sociedad que se jactaba de haber superado la guerra entre ellas: «[British Establishment] talks with its own branded accents; eats different meals at different times; has its own privileged system of education; its own education; its own religion; even, to a large extent, its own form of football. Nowhere else in Europe can you discover a man's social position by exchanging a few words or breaking bread with him» (*apud* Gardiner, 2012: 77).

Never believe that there is a shortage of playwrights [...] but they are all writing the same play. [...] We need plays of about warriors, politicians, and grocers – I care not, so Loamshire be invaded and subdued. I counsel aggression because, as a critic, I had rather be a war correspondent than a necrologist (Tynan, 1984: 147-49).

Como nos confirma ese «they are all writing the same play», el componente hegemónico y, por ende, el afianzamiento de una serie de valores, preocupaciones y problemas que atañían exclusivamente a una parte de la sociedad estaba presente también en los escenarios²⁸. Sólo unos cuantos se atrevían siquiera a vislumbrar otros horizontes. Pero, además de las tesis contenidistas, Tynan da cuenta de la existencia de una determinada «estética» generada, como sostenía Sartre, por el propio contenido (1948: 31-32) o, como señalaba Althusser, por la ideología (1974)²⁹. Tal y como lo describía Cooper (1970: 277):

The promised equalisation of 1945 had not come to nought – it had not come at all. The idealistic fervour at the end of the war had ebbed quickly and had been replaced by a selfish inability to accept the rigours of rationing. There was still an Empire; the bulk of industry was still in private hands; Oxford and Cambridge still ruled the roost; church attendance had not declined by much; the British cinema was as bad as ever. In this atmosphere, it was the hopefuls of 1945 that had become the audience for books expressing their own bitterness in 1956.

²⁸ Por ejemplo, José Luis Pardo (2007: 234), apunta cómo a partir de las teorías de Darwin se estableció un cierto darwinismo social por parte de la burguesía que interpretó ciertas actitudes y comportamientos como «animalizadores» –la cruda expresión de las pasiones, la espontaneidad... Este darwinismo generó, por oposición a esos rasgos indignos a la civilización, un ascetismo dentro de la burguesía que se convirtió en una característica identitaria y diferenciadora de la «gente de bien» con respecto de los animales y de quienes se comportaban como ellos, en este caso, la clase obrera:

La ostentación del ascetismo (la frialdad emocional y el cumplimiento estricto y a ultranza de las buenas maneras) se convirtió así en una marca distintiva de la clase dominante, mientras que la holgazanería y el vicio identificaban a la clase dominada al mismo tiempo que justificaban tal dominación (la “verdadera” clase trabajadora sería la burguesía, mientras que el proletariado sería más bien un hatajo de vagos y maleantes que es preciso convertir en bestias de labor).

Así queda consignado, por ejemplo, en algunas intervenciones del profesor Higgins en *Pigmalión*. A partir de la reflexión de Pardo, podemos apreciar un fenómeno manifiesto dentro del teatro inglés y también del español: el de la representación de determinados personajes de acuerdo a determinados patrones y, sobre todo, la génesis de una ideología que refrenda los intereses de la clase dominante. En los 50, las «normas» de acuerdo a lo que es aceptable y lo que no lo es dentro de un escenario teatral seguían existiendo en el teatro inglés y la no-representación de determinados personajes, determinados conflictos o determinados acentos genera también una ideología, una ocultación.

²⁹ En este sentido, podríamos aplicar las palabras de Guy Debord sobre la sociedad del espectáculo cuando afirma: «El espectáculo es el discurso ininterrumpido que el orden actual mantiene sobre sí mismo, su monólogo autoelogioso, es el autorretrato del poder en la época de su gestión totalitaria de las condiciones de existencia. La apariencia fetichista, de pura objetividad de las relaciones espectaculares, oculta su carácter de relación entre hombre y entre clases: una segunda naturaleza, con sus leyes fatales, parece dominar nuestro entorno» (2012: 45). Si bien, en este caso, deberíamos hablar aún de una protosociedad del espectáculo, esta ocultación y autoelogio están ya muy presentes tanto en el caso inglés como en el español pues, por omisión, resulta innegable el refrendo de unas determinadas ideas en los escenarios y en los medios de comunicación.

En España, por razones obvias, no podemos hablar de un discurso hegemónico en connivencia con las fuerzas vivas de la oposición sino que tendríamos que presentar más bien la dominación por coerción, ejercida desde muchos ámbitos, en el caso teatral, a través de la censura³⁰ y el control de los teatros nacionales. El dirigismo cultural, si bien es obvio que existió –recordemos los intentos «garcilasistas» por devolver a la cultura a una determinada calidad–, no podría entenderse sin la violencia y los métodos de control de la cultura que se aplicaron desde los inicios de la represión tras la Guerra Civil³¹. El teatro que escribían los autores de los cuarenta, «cómodos» para el Régimen –sin que esto suponga, por supuesto, ningún demérito en la consideración artística de su obra–, era definido en estos términos por Domingo Pérez Minik en 1961:

No sabemos si por el modo de enfrentarse con la vida o por cualquier otro motivo, siempre percibimos en todas sus obras el recuerdo de la alta comedia benaventina, el teatro de gabinete, la preocupación de un cierto comportamiento «distinguido»... Todos tenemos que reconocer que la producción moral de todos estos dramaturgos está enraizada en las formas pasadas. Sus personajes son semejantes, el ambiente también y las preocupaciones morales, como su sistema conversacional. Viendo estas obras percibimos cómo se han trasplantado a nuestra época los mismos héroes, sus mismos modales y sus máscaras consagradas. Como si no hubiera pasado nada y las guerras no las conociéramos. De cierta manera, existe un fraude tremendo en esta continuidad impecable y reversible (Pérez Minik, 1961: 436-437)³².

³⁰ Remito al espléndido estudio de Berta Muñoz Cáliz (2005) sobre la censura teatral española para analizar, con más cuidado, de qué forma se aplicó y cómo afectó a todos los autores a los que vamos a referirnos. En el caso inglés, es preciso recordar que la censura por parte de la oficina del Lord Chamberlain se seguía ejerciendo en los mismos términos que en 1909 –para la censura inglesa, Nicholson (2011).

³¹ A este respecto, recuérdense las políticas emprendidas por Juan Aparicio, Director general de Prensa de 1941 a 1946, a través de la creación y estímulo de diversas revistas culturales de acuerdo a la premisa de que si no había vida cultural había que inventarla (Ramos Ortega, 2001: 115). Según Llera, desde las páginas de *El Español*, el buque insignia de la nueva política de prensa, se pusieron en primera plana una serie de nombres «indicando la literatura que había que olvidar –vanguardistas e institucionistas» (1995: 28). Medardo Fraile también da cuenta, desde su experiencia como creador, de dichas medidas:

Habían surgido nombres en la poesía y la prosa (José García Nieto y «La Juventud Creadora»; Miguel Villalonga [...]; Camilo José Cela [...]) todos nombrados, requetenombrados y acogidos en las páginas de *Garcilaso*, *El Español*, *La Estafeta Literaria* y *Fantasia*, publicaciones inspiradas, o fundadas, dirigidas o subvencionadas –o todo ello a la vez–, por la liberalidad interesada y los talentos de Juan Aparicio. Faltaba un nuevo autor de comedias y Aparicio lo buscó y encontró, de momento, en un periodista del grupo de *Garcilaso* que escribía teatro: Víctor Ruiz Iriarte. (Fraile, 1991: 17)

Según documenta Fraile, años más tarde, Aparicio reconoció en *Pueblo* en 1966 cómo «La Juventud Creadora» sí fue una operación política, y afirmó: «Salió de mi despacho oficial». Ruiz Iriarte, señalado por Fraile como el nuevo gran autor dramático auspiciado por el Régimen, desmintió este hecho en una entrevista a Francisco Umbral en *Ya*, también en 1966: «[los jóvenes] empezábamos a escribir y a pintar por nuestra cuenta. Y sí, es cierto que Juan Aparicio nos llamó y nos dio oportunidades en sus revistas. Pero no creo que hubiera mayor política en este sentido. El Gobierno tenía problemas más urgentes. Nunca, por otra parte, ha habido una verdadera política cultural en España» (Fraile, 1991: 18; García Ruiz, 1987: 28).

³² Mucho más radical era Alfonso Sastre en la columna Frente Teatral publicada en *La Hora*, donde escribía el 10 de diciembre de 1948: «Siguen abiertas las grandes salas a la estupidez y a la grosería. Espectáculos flamantes, viejos juguetes cómicos y anodinas revistas. “Entrad y embruteceos”» (*apud* Caudet, 1993: 144).

La consciencia sobre ese ejercicio de poder es mucho más evidente en el caso de la coerción que del consenso y quizá es por eso que, desde épocas bien tempranas, existió en España una inquietud por ir más allá, con iniciativas tan recordadas como Arte Nuevo –«El teatro de vanguardia por primera vez en España», rezaban los afiches publicitarios de su primer estreno–, compuesta por algunos de los actantes principales de la reactivación del panorama teatral en nuestro país apenas unos años más tarde. La hegemonía cultural nunca llegó a ser ejercida por parte de la Dictadura, pues un puñado de intelectuales se enfrentaron a ella desde sus inicios.

Sea como fuere, tanto si encontramos un consenso como si se ejerce la coerción, tanto si existe una hegemonía cultural de forma sibilina o una implantación sistemática de unos determinados modelos, es evidente que tanto en España como en Reino Unido se había producido una «ausencia de realidad» –tal y como afirmaría Quinto (1960) en su incendiario y amargo artículo homónimo al ocuparse del caso patrio– y, por consiguiente, una representación y afirmación de la ideología dominante de la cual depende la ideología de las clases dominadas³³.

Esta ausencia era notoria en el teatro de humor del momento: el éxito arrollador de Adolfo Torrado, la «comedia de la ilusión» de Víctor Ruiz Iriarte o José López Rubio, el disparate jardielesco³⁴... Haro Tecglen (1982), en el obituario en honor del autor de *El landó de seis caballos*, definió maravillosamente lo que pretendía la dramaturgia de su amigo y que, por extensión, podemos aplicar a gran parte del teatro comercial de la época:

³³ Remito a la obra de Jurado (2012: 213 y ss.) para el recuento de diversos testimonios de novelistas acusando la ausencia de esa realidad en novela en revistas como *Laye* o *Destino* que refrendan cómo, efectivamente, se estaba necesitado de un discurso que sirviera para poner la situación en balance.

En el caso inglés, basta echar una ojeada al prólogo que Tom Maschler preparó para *Declaration* (1957) –el que se conoció como «Manifiesto» de los *Angry Young Men*– para constatar la existencia de esa hegemonía: «Un número de jóvenes y ampliamente resistidos escritores, han entrado en escena y luchan ahora para modificar muchos de los valores que han estado imperando como válidos en los últimos años» (1960: 7). Continuaba Maschler poniendo de relieve el desencuentro entre los nuevos creadores británicos y el *establishment* cultural a través la prevención del *Daily Mail* contra la publicación de la última novela de un autor novel al que calificaban como: «un nuevo Evangelista Express, otro visionario de la Cocina Popular ¡un flamante mesías de los bares lácteos...!» (1960: 9).

³⁴ A este respecto, nos gustaría destacar la inconformidad que García Ruiz mantiene con respecto a la «disyuntiva simplificadora» entre teatro de evasión y teatro comprometido (1993). García Ruiz ha demostrado cómo los precedentes del teatro del autor madrileño, así como los de López Rubio bebían de otras fuentes, concretamente de las del teatro de preguerra, imbuido por el concepto de juego y el ansia de superación del realismo a través de un componente mucho más estilizado. Precisamente son estas fuentes, en nuestra opinión, las que separan el teatro de los autores que aquí se agavillan de ese teatro llamado «de evasión», incontestablemente mucho más comercial y más cómodo para determinado público. Ello no obsta, sin embargo, para reconocer su calidad dramática –de sobra probada– ni, por supuesto, para condenar el olvido en que muchas veces han caído estos autores –mayor aún que el de nuestra generación realista– y que se ha podido deber más a cuestiones ideológicas que puramente estéticas.

Casi los títulos bastan para contar ya lo que buscaba Víctor en el teatro: lo que no era la vida, pero debía serlo. Un teatro de embuste, de mentiras tranquilas para sustituir verdades crueles. «El pequeño engaño con que cada personaje quiere ir embelleciendo su vida», escribía de su teatro un crítico de entonces. A veces –en los siempre terribles terceros actos– los personajes quedaban desnudos; ya no les sustentaba la farsa, porque había llegado el momento en que al espectador se le debe la verdad. Podía entonces pasar un ramalazo de fatalidad, un aire de seriedad. Como en la conversación con Víctor –ligera, irónica, divertida–, podía haber, de pronto, una frase de amargura que enseguida se borraba. Pero, generalmente, cuando llegaba ese momento en el escenario, el nudo ya estaba resuelto, y aparecía una resignación risueña, una tranquila serenidad. Se decía que era un teatro de concesiones al público. Yo siempre pensé que eran concesiones que Víctor se hacía a sí mismo, a su necesidad de evasión, de felicidad.

El revulsivo natural de este discurso hegemónico, de las «Loamshire plays» y el teatro comercial burgués consistía, claro, en la directa oposición al mensaje recibido. Había que trasladar esos discursos otros o, al menos, esas realidades auténticas, al escenario. Como afirma elocuentemente César de Vicente Hernando: «La contradicción se convirtió en el principio de articulación dramática y el antagonismo en el principio de construcción teatral» (2013: 12). Renace así lo que podríamos definir como teatro social, esto es, un teatro preocupado por los problemas que acucian a la sociedad de su tiempo pero que, a diferencia del teatro político, no lleva a término una reflexión integral y totalizadora de la sociedad ni plantea el enfrentamiento histórico de la lucha de clases y la raíz política de esos problemas³⁵. El teatro social fue entendido así por Quinto en 1962 –«el primer paso, el primer grito de rebeldía contra un arte burgués corrompido y decadente»– y así lo ha mantenido recientemente César de Vicente Hernando: «Lo que instaura el Teatro Social es una problemática social para el teatro, y no una problemática política» (2013: 45). Aunque con alguna salvedad, coincido con Hernando a la hora de afirmar que la diferencia entre los dos conceptos –teatro social y teatro político– es manifiesta y que mientras que el primero pone el acento en la figura del hombre –«una idea del ser humano (con derechos y naturalezas); un conjunto de valores (morales e ideológicos); una idea de que es el ser humano el que hace la historia y, consecuentemente, su acción es libre, voluntaria y responsable» (2013: 46), el teatro político presenta todo un conflicto de orden estructural, donde se denuncian la raíces del

³⁵ El dramaturgo William Kozlenko, en su antología *The Best Short Plays of Social Theatre* de 1939, ofrecía una concepción de lo social que tiene más que ver con lo que Vicente Hernando considera teatro político: «The social dramatist is vitally concerned with the forces at work in life; his material is, in the main, derived directly from his milieu: war, strikes evictions, sit-downs, unemployment, the cruelties of feudal penal institutions, oppression and persecution of the individuals, and their strivings and hopes, their dreams of a better life and their efforts to attain it. The struggle between opposing ideologies and clases, between democracy and fascism, between labor and capital, provides the living seeds of the dramatist material» (1939: iii).

problema además de poner de manifiesto sus últimas consecuencias. Sin embargo y, como apuntaba anteriormente, en algunas ocasiones las obras nos presentarán no sólo conflictos que tienen que ver con la superestructura, sino que indagarán en los problemas económicos y las relaciones de producción que constituirían la «base» del movimiento histórico –hablando en términos marxistas.

2.2. LA REHUMANIZACIÓN DEL ARTE

Tras la II Guerra Mundial y la Guerra Civil surge con fuerza un humanismo que, en el caso español, se produce a través de dos vertientes: una conservadora y católica y otra socialista y atea. Según Mermall (1978), estudioso del ensayo español del período, esta corriente humanista pretende levantarse contra la «aplicación indebida y la tiranía de las tecnologías» –en el caso de Laín Entralgo– o contra «los modos alienados» de las relaciones interpersonales enraizadas en el capitalismo» –en el caso por ejemplo de Tierno Galván. Sea como fuere, el enfoque en el hombre –ya sea visto como individuo en relación con Dios o en relación con sus semejantes– como centro de los conflictos que plantea este nuevo teatro se explicaría en última instancia a causa de este auge humanista «according to which it is not enough to show man where he is: it must further be proclaimed that man is everywhere. On the pretext that man can achieve only a subjective knowledge of the world, humanism decides to elect man the justification of everything. A true bridge of souls thrown between man and things, the humanist outlook is preeminently a pledge of solidarity» (Robbe-Grillet, 1965: 53).

La aspiración humanista del teatro del momento fue destacada por todos; sin ir más lejos, el director Julio Diamante afirmaba: «una de las cosas que ha caracterizado el arte español es su postura humanista, lo que le ha llevado a una vinculación muy directa con la comprensión realista del arte» (Rodríguez Buded *et al.*, 1968: 23). Dicho realismo, como veremos a continuación, puede entenderse como una consecuencia de la rehumanización de la expresión artística a través del intento de comunicación con el receptor de la obra de arte bien por el rechazo del formalismo que algunos teóricos marxistas del realismo como György Lukács llevaron a cabo. En cualquier caso, sea a causa del humanismo o del marxismo más tradicional, se pretende acabar así con el intelectualismo desatado de la vanguardia –que había comenzado a agonizar en los años 30 con el auge de los totalitarismos–, el auge de la estilización y se recupera, aunque de manera muy domesticada, la problemática social que había alimentado el gran teatro social y político de los años treinta.

Necesariamente hemos de entender este teatro social como una de las manifestaciones del compromiso que, desde la publicación en 1948 de *Qu'est-ce que la littérature?*, Sartre trasladó a la primera línea del debate intelectual. Para el pensador francés, el autor «que habla» esto es, el prosista –por contraposición al poeta–, actúa. Escribir es, esencialmente, revelar:

Ainsi le prosateur est un homme qui a choisi un certain mode d'action secondaire qu'on pourrait nommer l'action par dévoilement. Il est donc légitime de lui poser cette question seconde : quel aspect du monde veux-tu dévoiler, quel changement veux-tu apporter au monde par ce dévoilement? L'écrivain « engagé » sait que la parole est action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer. Il a abandonné le rêve impossible de faire une peinture impartiale de la Société et de la condition humaine (Sartre, 1948: 28).

Como vemos, el tiempo de la imparcialidad había terminado y la actuación mediante una escritura que revelase la realidad auténtica donde los personajes –ergo los ciudadanos– se encontraban enfangados era una necesidad. En el caso de las obras que estudiamos ese humanismo es marxista, en consonancia con el marxismo humanista y hegeliano que surgió con fuerza en Francia tras la II Guerra Mundial –Lucien Goldmann, Henri Lefebvre y el propio Sartre entre otros. A pesar de que los comunistas más recalcitrantes denunciaban su existencialismo como pensamiento solipsista y burgués, se apresuró a presentar un nuevo método que imbricaba la tendencia existencialista –único modo concreto de enfrentarse a la realidad– y la marxista –única interpretación válida de la Historia– que las conciliaba como un diálogo entre el todo y las partes que el marxismo había abandonado tras el establecimiento de la Unión Soviética. El pensamiento del Sartre de finales de los cincuenta y obras como *Crítica de la razón dialéctica* sitúan al hombre en el centro del marxismo e intentan ganarlo a través de él (cfr. Sartre, 1985). Esto tiene mucho que ver con la detección de esos problemas sociales que afectan al hombre – consecuencia última de los procesos históricos– que lleva a cabo el teatro contestatario así como con el hecho de que, en muchas ocasiones, se sitúe en el centro del conflicto al individuo –especialmente en el teatro inglés– a través de la relación con los otros y del impacto de sus actos sobre toda la comunidad, como el primer Sartre destacaba en *L'existentialisme est un humanisme* (1946):

Et, quand nous disons que l'homme est responsable de lui-même, nous ne voulons pas dire que l'homme est responsable de sa stricte individualité, mais qu'il est responsable de tous les hommes. Il y a deux sens du mot subjectivisme, et nos adversaires jouent sur ces deux sens. Subjectivisme veut dire d'une part choix du sujet individuel par lui-même, et, d'autre part, impossibilité pour l'homme de dépasser la subjectivité humaine (1970: 25).

Así pues, podemos afirmar que, de una forma casi intuitiva e impelidos por la preocupación de una sociedad mermada en lo material y en lo espiritual, los jóvenes dramaturgos encontraron distintas vías de expresión artística que Sastre agavilló bajo la categoría integradora «social-realismo» que, lejos de erigirse como dogma, era interpretada como diagnóstico, como el propio Sastre nos demuestra: «No era una fórmula para el arte y la literatura de nuestro tiempo, ni un imperativo que solicite de los escritores y artistas un determinado estilo o línea de trabajo. Ha podido ser esto, pero, además, *es ya el nombre de lo que está pasando*»³⁶ (1998: 41). Los críticos del período han definido como «socialrealism» o «working class realism» la literatura de entonces en Inglaterra (Lacey, 2005; Gardiner, 2012) donde se cuentan a autores tan dispares como Osborne o Arden. El autor de *La cornada* lo definía así:

Este término significa el diagnóstico del más importante material literario y artístico con que cuenta nuestra época. [...] El social-realismo agrupa fenómenos como el «realismo social» de la pintura y el arte mexicanos, el «realismo socialista» del arte y la literatura de la U.R.S.S., las tendencias «sociales» del arte y la literatura cristianos de la Europa occidental, el neorrealismo y las tendencias afines y, en fin, gran parte de la literatura que se llamó «existencialista» y que surgió de las grandes convulsiones sociales de la última guerra (1998: 41).

Vemos pues cómo se trata de un término proteico que aglutina distintas sensibilidades formales pero que parte de una cierta univocidad ética, de un mismo compromiso. Podemos afirmar que estamos ante lo que, en terminología de Engels, se definen como obras de «tendencia socialista»: «una novela de tendencia socialista llena perfectamente su tarea cuando, por una pintura fiel de las relaciones reales, destruye las ilusiones convencionales, rompe el optimismo del mundo burgués, constriñe a dudar de la perennidad del orden existente, aunque el autor no indique directamente solución, aunque, dado el caso, no tome ostensiblemente partido» (Marx/Engels, 1964: 178). No se trata, por tanto de una definición partidista –si bien, como se sabe, muchos de los autores se declararon abiertamente socialistas o comunistas, otros rechazaron tajantemente cualquier vinculación con unas determinadas siglas– sino casi de un sinónimo de la definición con de «teatro social» de Cesar de Vicente Hernando a la que nos referíamos anteriormente³⁷.

³⁶ La cursiva es nuestra.

³⁷ No obstante, y, para ser justos, hemos de recordar que hubo una serie de autores que, si bien podemos encuadrar dentro de las coordenadas del realismo que venimos manejando, hemos tratado de forma oblicua por encuadrarse dentro de un humanismo más cristiano que socialista: es el caso de Eduardo Criedo y Francisco Casanova (cfr. García Ruiz/Torres Nebrera: 112-118). En ellos encontraremos los mismos ambientes, el mismo catálogo de personajes populares y, sin embargo, una fuerte carga religiosa que, de alguna forma eclipsa el componente social o incluso «de denuncia» que la mera presentación de unos

Como veremos a continuación, las estéticas que darán cuenta de estas preocupaciones y de esa «pintura fiel de las relaciones reales» serán más o menos diversas partiendo siempre del término estrella: realismo. De momento, hemos de destacar el profundo interés por el hombre y por esa contradicción escénica que se levanta contra el teatro comercial. No obstante, a diferencia de lo que el autor de *La escena constituyente* sostiene, me resisto a pensar que el teatro social haya actuado como «dique de contención de las demandas políticas que el teatro podía hacer a través de la representación de las estructuras de poder y dominación» (2013: 15) sino que, más bien, partiendo del contexto histórico y cultural en el que nació, la presencia de la censura y el estado del teatro previo, el teatro social suponía el paso natural que asumir y, de forma semejante a como lo señaló Quinto, un prototeatro político. Un ejemplo claro lo encontramos en la trayectoria de John Arden, quien evolucionó desde la preocupación por las injusticias sociales hasta un férreo compromiso con la revolución que le llevó al punto de abandonar la creación teatral en aras de una intervención directa en protestas y acciones de índole política. Él mismo declaraba en 1977: «Twelve years ago I looked on at people's struggles, and wrote about them for the stage, sympathetically, but as an onlooker. Without consciously intending it, I have become a participant» (*apud* McDonnell, 2012: 108). De hecho, precisamente cuando el discurso político se endureció, se produjo un agotamiento de las formas de teatro social realista y se empezaron a reclamar otras formas de dramatizar, más contestatarias, vinculadas a la herencia brechtiana que empezaba a llegar, con cuentagotas, a los escenarios europeos —en el caso de España, será el «advenimiento» de Weiss el que recrudecerá el debate. La insuficiencia artística de algunos dramaturgos fue señalada por los críticos así les sucedió a Wesker y Delaney en Inglaterra o a Lauro Olmo en España, acusados de producir un teatro profundamente sainetista y pacato en cuanto a forma.

2.3. EL ASALTO A LO REAL O EL REALISMO

RICARDO.- Si quieres vivir como los avestruces, con la cabeza debajo del ala... para no enterarte de la realidad...

ELISA.- Es que la realidad es tan fea...

Carlos Muñoz, *El precio de los sueños*

hechos pudiera ejercer sobre el público.

De la preocupación por los temas sociales, la presencia de la clase trabajadora en escena y el diagnóstico «social-realista» de Sastre parece depender nuestra siguiente pregunta. ¿A qué llamamos «realismo»? Según el *Diccionario de la Lengua Española*, denominaríamos como tal en su primera acepción a la «forma de ver las cosas sin idealizarlas» y, de acuerdo a la segunda, «al modo de expresión artística o literaria que pretende representar fielmente la realidad». En la tercera se hace, finalmente, alusión al realismo literario «histórico» esto es, el decimonónico, al tiempo que se destaca su «recreación fiel de la realidad observada» como rasgo distintivo³⁸.

En el terreno artístico, no existe una única definición ni mucho menos una satisfactoria y/o universalmente aceptada. No obstante, sí que podemos llegar a concluir que las nociones de «representación de lo real» y, sobre todo, de «fidelidad a esa realidad representada», resultan básicas a la hora de aplicar este marbete de forma laxa o convencional, a una manifestación cultural dada.

No obstante –y aquí topamos con uno de los primeros escollos en nuestro camino a la clarificación del término– ¿en qué consiste esa fidelidad? ¿qué la determina? En el ámbito literario, la fidelidad, no alude necesariamente a un respeto al elemento factual, obviamente, el contenido de la literatura dramática no es menos «ficción» que la novela o la poesía por lo que, por decidido que sea el empeño de apegarse a él, «lo real» siempre estará delimitado por la imaginación del autor y viceversa: «the realist playwright is restrained by “nature”, is essentially required to operate according to “rules of reality” whatever they may be at any given moment» (Demastes, 1996: xi). Así pues, el ejercicio de ficción que el autor lleva a cabo no puede perder de vista unas determinadas normas comunes también a la experiencia del receptor de la obra y con las que, necesariamente, ha de estar en consonancia. Por otra parte, dentro de estos parámetros, esa fidelidad puede ser interpretable de forma semejante a «verosimilitud», es decir, como apariencia de esa realidad, como recreación de sucesos, espacios o personajes reales o susceptibles de serlo. En última instancia en el caso del teatro, la puesta en escena, el trabajo de los actores también han de mantenerse fieles a esa verosimilitud que se vincula directamente con el concepto dramático de «ilusión». Precisamente es en esta clave en la que se habla de «realismo» en el teatro americano, como una condición *sine qua non* como comenta William Demastes (1996: xi)

³⁸ Las distintas acepciones del término son las mismas que apuntaba Williams (1977: 61) al comenzar su disertación: «one obvious general distinction between conceiving realism in terms of a particular artistic method and conceiving realism in terms of a particular attitude towards what is called “reality”».

Minimalization of theatricality is very much a central gauge of realism, upon which rests a fundamental criterion of the realist mode [...]. The realist playwright does control events and does manipulate action (or inaction), as does a creator of any theatrical piece. More frequently than one might expect, fundamentally realist plays even break with realist practice and slip into moments of overt theatrical manipulation [...]. Too much over theatricality, however, ultimately results in the play being labeled something other than realist. This point is that realism is not an either/or preposition. Rather, there is a sliding scale in effect, and depending on critical learnings, an audience may accept certain levels of theatricality but still identify the work as fundamentally realistic.

En esta minimización de la teatralidad o, por mejor decir, en esta ocultación de la teatralidad que la ilusión escénica requiere parecen resonar las siempre clarividentes palabras de Menéndez Pidal (1949: II 641) a la hora de definir el realismo: «transubstanciación poética de la realidad, tocando de subjetividad, de emoción, de universal idealidad las complejas particularidades de lo inmediato aprensible [...] sin practicar en ellas una abundante poda destinada a obtener formas de abstracta generalidad y sin consentir a la fantasía sus más avanzadas y libres aportaciones en substitución de lo eliminado». Esa falta de «poda» nos recuerda a la minimización de la teatralidad y a una mimesis, hasta cierto punto, simple y depurada.

Sin embargo, si atendemos al análisis de las teorías del realismo literario que Villanueva ha llevado a cabo, la concepción general del término es profundamente dependiente de la de la escuela francesa de finales del XIX y sus epígonos, esto es, lo que él ha dado en llamar «realismo genético», aquel que

todo lo fía a la existencia de una realidad unívoca anterior al texto ante la que sitúa la conciencia preceptiva del autor, escudriñadora de todos sus entresijos mediante una demorada y eficaz observación. Todo ello dará como resultado una reproducción veraz de aquel referente, gracias a la transparencia o adelgazamiento del modo expresivo propio de la literatura, el lenguaje y la «sinceridad» del artista (Villanueva, 2004: 43)³⁹

³⁹ El académico rechaza tanto la concepción del realismo genético –como réplica de una realidad preexistente a la intelección que se presenta de forma objetivada en la literatura previa observación y reproducción sincera– como el realismo formal o inmanente en el que el mundo que plantea la novela es autárquico y autosuficiente, esto es, donde sólo existe una realidad textual, no hay conexión con el referente. Como alternativa, plantea el concepto realismo intencional –entendido el calificativo a la manera husserliana– que entiende el fenómeno del realismo no desde el autor o desde la propia obra sino desde la lectura a través del diálogo entre enunciación, referente y receptor. Así, el realismo literario es un fenómeno pragmático que presulta de la proyección sobre el mundo intensional que sugiere el texto la visión del mundo externo de cada lector.

Si bien, en su estudio, tanto el realismo lukácsiano como el socialista así como el concepto de «verdad» –sobre el que vascula toda la justificación del realismo como realismo ético (cfr. Monleón, 1971: 124-125) quedan desacreditados, no podemos menos que acercarnos al realismo de la época desde esta perspectiva pues fue a partir de la cual los autores trabajaron tanto desde el punto de vista formal como ético. Sea como fuere y, para tranquilidad de los más rigoristas, de acuerdo con la recepción tanto de los textos como de muchas de las puestas en escena de estas obras, podemos justificarlas también como realistas desde el punto de vista «intencional» en tanto en cuanto el mundo presentado por el autor/director de escena se correspondía con la experiencia del espectador, quien lo percibía como real.

Según el académico, esta concepción sería errónea en tanto no existe una realidad preexistente a la intelección de la misma por parte del autor o exenta de él. Así pues, el realismo genético incurre en la falacia puesto que «lo real» no deja de ser un constructo generado por cada individuo ergo necesariamente diverso, heterogéneo y cambiante. No obstante y, pese a las fallas de dicha interpretación, si acudimos a los debates de época tanto a nivel internacional como nacional, es precisamente esta lectura la que predomina y la única que cabe cuando se emplea el término «realismo», pues está muy basada en el materialismo histórico, ergo en la concepción de esa realidad material que la obra artística representa como primordial respecto de la conciencia individual de acuerdo con las teorías de Marx y Engels (1964: 38): «El modo de producción de la vida material condiciona el proceso de la vida social, política e intelectual en general. No es la conciencia de los hombres lo que determina la realidad, sino, por el contrario, es la realidad social la que determina su conciencia». La misma idea se extrae de las ideas de Lenin en *Materialismo y empiriocriticismo*, donde se concluye que la realidad y la Naturaleza son objetivamente exteriores al ser humano.

En este sentido, resulta ineludible la mención a la «teoría del reflejo» de György Lukács, que consideraba la literatura como un reflejo de los conflictos sociales, el sistema económico y la superestructura ideológica del sistema. De este modo, el crítico húngaro consideraba que el único arte válido era el realismo porque, lejos de optar por la representación mecanicista –como hacían, por ejemplo, del expresionismo o el naturalismo era capaz de indagar en la esencia de la realidad social– que no de la apariencia externa. En sus escritos, Lukács señala cómo el arte proporciona una imagen de la realidad

en la que la oposición de fenómeno y esencia, de caso particular y ley, de inmediatez y concepto... se resuelve de tal manera que en la impresión inmediata de la obra de arte ambos coincidan en una unidad espontánea, que ambos formen para el receptor una unidad inseparable. Lo general aparece como propiedad de lo particular y de lo singular; la esencia se hace visible y perceptible en el fenómeno; la ley se revela como causa motriz específica del caso particular expuesto especialmente. Engels expresa esta manera de ser de la plasmación artística de modo muy claro al decir a propósito de la caracterización de las figuras en la novela: «Cada uno es un tipo, pero al propio tiempo un determinado individuo particular, un “este”, como dice el viejo Hegel, y así debe ser» (1966: 20).

Como se advierte a través de la cita, la totalidad del reflejo lukácsiano es, como él mismo señala, una totalidad intensiva, por lo que debemos entender el realismo de esta generación como un realismo sinecdótico pues, a través del concepto de tipicidad –importantísimo para Lukács y sinónimo aquí de situación ejemplar–, se conseguía

trasladar al escenario toda una sociedad: fenómeno y esencia.

Por otra parte, Lukács llama la atención sobre la necesidad de señalar las condiciones mediante «las premisas y condiciones del ser» (1966: 21) que dan lugar a la conciencia de los personajes que son representados. Pese a que el arte configurase, como el propio Balzac comentaba, un mundo propio, ese mundo era para Lukács mucho más fiel a la esencia de la realidad, más vivo que el del espectador, que ampliaba su visión del mundo a través de la literatura. Huelga puntualizar que la ideología socialista se presentaba como instrumento básico de interpretación de esa realidad cuyo «reflejo» en la obra de arte en ningún caso ha de entenderse de forma mecánica⁴⁰.

No obstante y, a pesar del magisterio de Lukács, muchos teóricos posteriores se han levantado contra esta idea por considerarla empobrecedora y pasiva:

In its cruder formulations, the idea that literature «reflects» reality is clearly inadequate. It suggests a passive, mechanistic relationship between literature and society, as though the work, like a mirror or photographic plate, merely inertly registered what was happening «out there». [...] «If art reflects life», Bertolt Brecht comments in *A Short Organum for the Theatre* (1948), «It does so with special mirrors». And if we are to speak of a «selective» mirror with certain blindspots and refractions, then it seems that the metaphor has served its limited usefulness and had better be discarded for something more helpful (Eagleton, 2006: 23).

Efectivamente y, como apuntaba Eagleton apoyándose en Brecht, si hubiese un «reflejo» este no proyectaría un calco sino una imagen distorsionada, selectiva y necesariamente cambiada.

Sea como fuere, resulta evidente que no podemos escapar de la noción de representación de la realidad de una forma más o menos refractaria. Sin embargo, la noción se nos antoja insuficiente. ¿De qué realidad? ¿En qué circunstancias? A este propósito, teniendo siempre en cuenta el corpus de textos de los que partimos, el interés social que hemos venido destacando y de entre la miríada de definiciones existentes, nos limitaremos a exponer lo que para estos autores significó el realismo y cómo lo emplearon.

Los puntos definitorios del realismo que Raymond Williams presenta son, quizá,

⁴⁰ Algunos discípulos de Lukács matizaron sus postulados. Por ejemplo, Lucien Goldmann, crítico marxista de cierta influencia en España –sobre todo a través de *Sociología de la novela* y sus ideas sobre la tragedia, contestadas por Buero Vallejo en varias ocasiones– reinventa la imagen del reflejo: «L'oeuvre ainsi “comprise” et “expliquée” n'est pas traitée comme le simple reflet de la conscience collective. Goldmann refuse l'image du reflet et répète qu'il veut établir une «liaison fonctionnelle» qui fasse apparaître une “homologie structurelle” entre telles oeuvres et telles tendances de la conscience collective de tel groupe social» (*apud* Martínez Cuadrado, 1982: 23).

los más útiles a nuestro propósito y a nuestro contexto: «The three emphases which are then often consciously described as realism are the secular, the contemporary and the socially extended» (1977: 65). Cuando se refería a «secular», ponía como ejemplo cómo las acciones humanas eran interpretadas a través de términos específicamente humanos en lugar de ser determinadas por elementos de orden metafísico o religioso, como sí sucedía en obras anteriores al siglo XVIII. Por otra parte, el concepto «socially extended» ha de entenderse como una ampliación del foco de la tragedia a personas que estaban fuera del rango social que siempre la había ocupado o, como el propio Williams resume en la mítica sentencia de Henry Fielding en el prólogo a la obra de George Lillo *Fatal Curiosity* (1736): «let not your equals move your pity less». Por último, el adjetivo «contemporary» alude, como no puede ser de otra forma a obras centradas en el aquí y ahora del espectador en lugar de ambientaciones históricas o legendarias. Estas tres características definitorias del realismo podrían aplicarse a muchos momentos de la Historia de la Literatura que podríamos identificar con la presentación realista a la que se refería Demastes. Sin embargo, de acuerdo con Williams, podemos encontrar esa diferencia crucial «when the realistic method, often very similar to that used in these earlier particular scenes, is extended to the construction of a whole form, and when the play as a whole is conceived as not only using these methods but as embodying entirely some intentions» (Williams, 1977: 63), es decir, cuando se emplea el realismo para la construcción de un todo que encarna unas determinadas intenciones muy concretas que divergen con respecto del realismo como actitud fundamental. ¿Cuáles pueden ser esas intenciones? En este sentido hemos de recuperar su definición de *The Big Flame* —una obra para la BBC dirigida por Ken Loach—: «a kind of realist drama for which a fourth term is necessary [...] and that is the consciously interpretative in relation to a particular political viewpoint» (1977: 68). Esto es, unas intenciones políticas, una cosmovisión interpretable desde un punto de vista político concreto no necesariamente partidista.

Coincido con el crítico galés al afirmar que, para lo que a nuestras obras compete, podemos movernos dentro de estas coordenadas: secular, socialmente extenso, contemporáneo e interpretable desde una perspectiva política a la hora de determinar qué cae dentro de los parámetros del realismo y qué no.

La pintura que de tan mastodónico término realizó José Monleón en marzo de

1962 en el fundacional, aunque quizá tardío artículo⁴¹ «Nuestra generación realista», se ajustaba más o menos a los parámetros de Williams (1962: 2). Dice José Monleón: «Echábamos de menos un teatro *nuestro, de ahora*, levantad[o] de cara a las *exigencias temáticas y aún formales* que se desprenden de la vida española *de hoy*. Un teatro que sobre los escenarios *correspondiese a la actitud –fuese cual fuese su propuesta ideológica– de lo más limpio de la generación que anda ahora rondando los treinta y cinco años*»⁴². Huelga señalar que la contemporaneidad –«de ahora», «de hoy»– y la interpretación política –«sea cual sea su ideología»– aparecen dos de esas bases. Más adelante, cuando se refiere propiamente a los realistas destacaba:

También el término, dada su amplitud y riqueza, hay que manejarlo con un valor convencional. Hablo aquí de un realismo español del 1961. Formalmente, este teatro puede ser muy distinto. [...] El impulso, como en su día para la generación del 98 –con la que guardan grandes analogías y también profundas diferencias estos hombres del 61–, apunta hacia la necesidad de «chapuzarse en el pueblo» y de superar la «calma zaragatera e inconsistente» de nuestra realidad dramática. (Monleón, 1962: 3)

Merced a la cita unamuniana –«chapuzarse en el pueblo»– aparecerá el elemento secular y el concepto «socially extended» que manejaba el crítico británico.

A pesar de que, como muchos estudiosos se han encargado de recordarnos, el término se haya visto medido o caracterizado mediante determinadas etiquetas, resulta innegable que la percepción del lector/espectador con respecto de la materia dramática ha de basarse en cierta cercanía a la realidad circundante, cierto mensaje ideológico, ciertos temas humanos y cierto reconocimiento / identificación con una serie de conflictos. A la luz de los textos que hemos estudiado son estos, por encima de cualquier otros, los caracteres esenciales de ese realismo que, de forma intuitiva –o intencional⁴³– el lector/espectador descubre en las páginas o sobre las tablas. De hecho, esa noción de reconocimiento del –y, en última instancia, de identificación con– mundo propuesto es el buscapié de la denominación del grupo como realista a todos los efectos.

A diferencia de Williams, Monleón entra en el terreno de lo estético al hablar de unas exigencias «temáticas y aún formales» que reconocía como «muy distintas». Aunque el intento de acotar el realismo a unos temas y protagonistas suena a falacia, resulta innegable que, dentro de la concepción de ese realismo genético que estamos

⁴¹ «Nuestra generación realista» fue publicado precisamente en un momento donde el teatro realista que había sido estrenado hasta ese momento estaba comenzando a mutar, en parte gracias a la labor del Grupo de Teatro Realista y el estreno, por ejemplo, de *El tintero* apenas unos meses antes.

⁴² Las cursivas son nuestras.

⁴³ Aplicamos de forma laxa el adjetivo empleado por Villanueva.

manejando y, sobre todo, del realismo de las obras que se han analizado, resulta innegable que se asocian una serie de problemáticas con la etiqueta «realista». Más adelante nos detendremos precisamente en el problema que surge a la hora de determinar la estética que acompaña –o ha de acompañar– a ese nuevo realismo.

En el texto del director *de facto*, de la revista teatral, entra en juego otro de los ejes que definen el realismo y que resulta una consecuencia directa del apelativo «social» que previamente había utilizado el autor: el afán crítico, contestatario con respecto a aquella sociedad que alumbra o de la que se nutren los textos. Las citas textuales de Unamuno y del verso machadiano de «El mañana efímero», así como su directa vinculación con los hombres del 98, que el propio Monleón conocía bien por el estudio de las relaciones entre estos y su contexto social (cfr. Monleón, 1975) subrayan esta intencionalidad y vuelven a apuntar «el problema de España» como uno de los principales asuntos de este teatro, que lo abordará desde un punto de vista intrahistórico, lo que necesariamente, nos llevaría, de nuevo, a vincular el realismo con la *social extension*.

2.4. LA INSURRECCIÓN DE LA «MITAD IRREDIMIBLE». EL REALISMO COMO (URGENTE) INSTRUMENTO DE DENUNCIA EN TIEMPOS DE CRISIS

Tanto en Inglaterra como en España, se ha definido a los dramaturgos de los 50 y 60 como «realistas». El hecho de que se aplique la misma etiqueta en otros géneros literarios y artísticos coetáneos así como en otras latitudes –recordemos a De Sica, Ferreri, Antonio López, Sánchez Ferlosio, Sillitoe...– se explicaría en base a unas determinadas preocupaciones de carácter social tal y como hemos visto anteriormente. Como comentaba Lacey (1995: 63): «Realism usually becomes an issue in a culture when the representation exploration and analysis of a society is on the agenda». Pero... ¿por qué apostar por el realismo siempre que se busca un afán crítico?

Me limitaré en estas líneas a dejar a un lado la concepción marxista del término para hacer una exégesis de la noción no tanto en términos teóricos sino puramente convencionales e históricos pues, al fin y a la postre, es precisamente así, de una manera convencional «como una forma de entendernos, comúnmente aceptada», de acuerdo con las palabras de Sanz Villanueva (1984: 233) como es aplicado el término por parte de los espectadores y, muchas veces, de los propios autores. Así pues, si entendemos realismo en el sentido convencional e histórico del término e incluso en esa otra acepción extraliteraria como actitud vital –enfrentarse a las cosas sin idealizarlas–, el realismo se intuye, quizá de forma errónea, como una mimesis más «objetiva» de lo factual o lo

histórico –con independencia de la labilidad y subjetividad de estas nociones. De acuerdo con la *Poética*: «El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación» (Aristóteles, 1999: 135-146) por tanto, esa mimesis objetiva –valga el oxímoron–, «primaria» o «sin podar», si retomamos el símil de Menéndez Pidal, es abrazada por los autores de una manera casi «intuitiva» de acuerdo a unas necesidades comunicativas con el receptor de esa obra. Esa mimesis «agreste» de lo real se interpreta como un código estético «básico» manejado por un mayor número de interlocutores a quienes el arte basado en esta imitación se les antojaría más fácilmente interpretable. Sin pretender caer en la banalización del término aristotélico y reducirlo o igualarlo con el de «copia», creemos que la imitación más pretendidamente dependiente de lo puramente factual utiliza un código más claro que el espectador puede interpretar e identificar con sus respectivos referentes de un modo más sencillo. Al referirse al sainete, Carlos Muñiz declaraba que: «Existe una exigencia de este teatro, quizá porque es cómodo de sentir y no demasiado complicado de entender» (Rodríguez Buded *et al.*, 1968: 23). Así pues, para la transmisión de determinados mensajes, especialmente cuando el arte se entiende como herramienta para apelar al público y espolear una cierta actitud o acción política, el realismo es el género privilegiado por cuanto, tradicionalmente, se entiende como una estética fiel a los estímulos de la realidad que la alientan y, por ende, cuyo mensaje puede ser asumido de una manera mucho más directa y participativa por el lector/espectador. Demastes lo expresaba así al referirse al teatro americano y al realismo como forma –en lugar de como herramienta social:

Interpreting reality, after all, is a democratic and pluralistic process; working from life experiences, all individuals develop singular critical apparatuses and evolve visions of reality. In the process of developing this philosophy of experience, we develop criteria that allow us to distinguish «real» behavior, appearance, custom, etc. from artifice and illusion. Realism onstage allows audiences to utilize criteria developed in the process of living. It may be a «low» art form and aesthetic expertise, but it is accessible to a large public that can use its life training to assess the virtues and weaknesses of the product onstage (Demastes, 1996: xiv-xv)

Al referirse a la novela, Sanz Villanueva afirma que se llegó al realismo a través de un «lento proceso de carácter intuitivo que confluye hacia el realismo como modo artístico necesario en una época histórica. Cuando éste ya estaba asentado se procedió a una programación del mismo instrumentalizado al servicio de una determinada apuesta

política» (2010: 37). Consideramos acertada esta conclusión en la línea de la espontaneidad que venimos asociando a la presentación realista y que, de alguna forma, la emparentaría con el teatro de urgencia del período de entreguerras y de la misma Guerra Civil en tanto código «democrático» de comunicación escénica y catalizador del mensaje directo y unívoco. No en vano, algunas piezas breves de los autores que nos ocupan han sido estudiadas como tales, así ocurre con *El cuarto poder*, de Lauro Olmo o *El caballo del caballero*, de Muñiz (Muñoz Cáliz, 2006: 20)⁴⁴.

Por otra parte, también podríamos explicar su recuperación en los cincuenta por puros motivos históricos. Desde que tomó carta de naturaleza como escuela en el siglo XIX, el realismo siempre llevó aparejado cierta crítica social, noción que predominó en el siglo XX de la mano del auge de los estudios marxistas Lukács y su «realismo crítico» a la cabeza. Para el teórico húngaro, aquellas obras que, como comentábamos anteriormente, implementasen el socialismo como perspectiva histórica a través de su visión del mundo eran consideradas críticas y, en el caso de suscribieran de forma consciente las teorías socialistas a través de sus contenidos, eran tenidas por *paradigmáticamente* realistas (1960). Precisamente es ese componente crítico el que marca la diferencia, como señaló Piscator en *Teatro político*: «Para nosotros, marxistas revolucionarios, no puede limitarse la tarea a reflejar la realidad sin crítica, a concebir el teatro tan sólo como espejo de la época. [...] El cometido del teatro revolucionario consiste en tomar la realidad como punto de partida para elevar la discordancia social a elemento de acusación y de revolución y preparador de orden nuevo» (Piscator, 1976: 171). Aunque ya hemos cuestionado su pertinencia y destacado sus limitaciones, la teoría del reflejo, incluso entendida mecanicistamente, nos resulta útil a la hora de plantear por qué es el realismo por encima de cualquier otra escuela, el medio escogido a la hora de llevar a escena unas historias que pretenden contestar un discurso oficial, generalmente recibido desde el teatro comercial, que sube a la escena ese mundo sancionador de la ideología dominante.

El realismo suponía la confrontación de una realidad dada con otra realidad, entendida como más auténtica y, por ende, la «cura» para la visión edulcorada que el espectador recibía por parte del teatro comercial de acuerdo con la hegemonía ideológica a la que nos hemos venido refiriendo. José María de Quinto (1960) llamaba la atención

⁴⁴ Como ya se ha manifestado (cfr. García Pascual, 2010) en *El cuarto poder*, Olmo incluye formas grotescas que escapan a la presentación íntegramente realista. Manejo el término en el sentido integrador en el que lo utilizaremos a lo largo de todo el texto.

sobre el escandaloso divorcio entre la realidad española y el teatro del momento y atacaba duramente al público burgués «semianalfabeto y farisaico» que, según él, repelía la realidad, afirmación que sustentaba a partir de las reacciones de los espectadores en las puestas en escena de Chéjov y, más en concreto, de *Largo viaje hacia la noche*, en la puesta de Alberto González Vergel estrenada en el Lara en septiembre de 1960. Ese público que Quinto definía como desacostumbrado a la realidad, debía ver en el realismo algo profundamente alejado del código habitual, estaba pidiendo a gritos más realidad o, por mejor decir, más realismo. Algo semejante sucedió con las reacciones al estreno de *Look Back in Anger*, que, vista de desde nuestra perspectiva, no supone ningún mensaje revolucionario pero que recupera, indefectiblemente, unos personajes, unos temas, una forma de hablar... a los que los consumidores de «Loamshire plays» tampoco estaban acostumbrados.

El teatro reclamado por Tynan había llegado y, en este sentido, consideramos que tanto el realismo inglés como el español se presentaban como un antídoto para la elusión de su concepción del mundo que abanicaban los autores «cómodos» y la que podían recibir por determinados medios. El realismo era la refutación, como sucede precisamente en la gran obra de O'Neill, de esa ideología dominante que ignoraba «esa otra mitad / la mitad irredimible», que diría García Lorca. Richardson afirmaba: «Realism can refute a variety of dubious or inaccurate worldviews and ideologies, especially those based on some form of idealism. In this, it provides a kind of epistemological catharsis [...] In short, realism can expose falsehood but cannot reveal the truth» (1996: 3). En este sentido, el realismo no sólo sirve para revelar la futilidad de determinados ideales individuales que la obra nos muestra en el plano del personaje –por ejemplo, el futuro de Carmina y Fernando pensado desde la escalera, el futuro de Biff y Happy Loman o el amigo que busca Paul en la feroz cocina del restaurante Tivoli– sino también para ofrecer esa catarsis epistemológica a todos los asistentes de la obra y, en última instancia, para poner en evidencia toda una cosmovisión, un mensaje oficialista, una ausencia y una dominación generalmente aceptada. De ahí su carácter revolucionario y de ahí su naturaleza profundamente incómoda para las élites.

2.5. ¿UNA ESTÉTICA REALISTA? EL «REALISMO ÉTICO» COMO SALIDA AL PROBLEMA FORMAL

¿Por qué pretender buscar [...] en las formas congeladas del realismo socialista la única receta válida?

Ernesto «Ché» Guevara (*apud* Rodríguez Puértolas, 2000: 327)

Cuando Eugène Ionesco presentó su *Amédée ou Comment s'en Débarrasser* en el Institut Français de Londres en 1958 pronunció una pequeña conferencia –posteriormente publicada en mayo de 1958 en la prestigiosa revista *Encore*– donde definía la historia de Amédée y Madeleine como «a slice of life, a realistic play» ante el desconcierto del público asistente. El dramaturgo rumano abordaba así la gran pregunta que atormentaba a buena parte de los autores del momento y a quienes abordamos la cuestión años después: ¿existe una estética realista? Y, si es así, ¿cuáles eran sus rasgos definitorios? Ionesco consideraba su obra como realista en tanto estaba tomada de la vida real y aspiraba a desnudar la verdad profunda de la condición humana, pero se desmarcaba consciente y contundentemente de:

that sort of realism which confines itself to the so-called social realities. I believe that this is not real enough. It is only a sub-realism because it stops short a limited and impoverished human reality which has only two dimensions where it should have three. Depth is the third and indispensable dimension without which man seems to be incomplete. What possible value can there be in this sort of humanity, love, death surprise, suffering and dreams (Marowitz *et al.*, 1981: 27-28)

A través de su discurso, el autor de *Rhinocéros* ponía de manifiesto algunas de las «taras» que comúnmente se le achacaban a determinado realismo, generalmente tildado de naturalista –si seguimos las tesis de Lukács y Sastre, por ejemplo– o de costumbrista, esto es, limitado exclusivamente al reflejo, a la «igualación» entre escena y vida, y vinculado a lo que, en términos filosóficos se ha denominado «realismo ingenuo».

Efectivamente y, como podemos comprobar merced al artículo de Raymond Williams anteriormente citado (1977), lo que se podía entender como realismo estaba lejos de suponer una «novedad» dentro de la historia del teatro, máxime cuando, en el caso español, se filiaban las nuevas expresiones realistas con el sainete, el costumbrismo y otras tradiciones teatrales decimonónicas que habían contado con el beneplácito del público comercial y popular. Esto no es extraño si pensamos que fueron precisamente estas las que estuvieron protagonizadas por personajes «de la calle» o por trabajadores y, por tanto, constituían las únicas referencias de ciertos personajes a los que tanto público como crítica podían aferrarse y, por ende, las más comerciales –dentro, claro está, de su

limitada comerciabilidad⁴⁵.

Y es que, aunque burda, la vinculación con determinada tradición parecía inevitable en tanto para muchos de esos autores, el mejor modo de «chapuzarse en el pueblo», como por boca de Unamuno reclamaba Monleón, era precisamente acercarse a él y, lo que era más importante –aquí radica uno de los cambios principales–, identificarse con él. No obstante, quienes apostaban por una renovación y consideraban que el tratamiento del pueblo debía abordarse desde nuevas perspectivas. En este mismo sentido hablaba Rodríguez Méndez cuando se refería a una idea preconcebida del pueblo atada a clichés dicentinos, arnichescos e incluso lorquianos que habían generado una imaginaria en el espectador que situaba a ese pueblo en unas determinadas coordenadas que no estaba habilitado a abandonar. Al tiempo, denunciaba a los «teóricos del populismo» que encorsetaban la imagen de ese mismo pueblo de acuerdo a otras referencias igualmente apriorísticas:

Sí diré que he intentado retratarlo [al pueblo] [...]. Pero creo yo que mi drama [se refiere a *La vendimia de Francia*] puede servir de aproximación. Y que como aproximación a una «problemática» –hay que oírle hablar a ese mismo pueblo y respirar con él y con él enternecerse y sufrir– no bastan en absoluto las teorías ni los mil libros e ideas que sobre el «populismo brechtiano» corren por Europa entera. Al pueblo hay que irlo a buscar y sentirse identificado con él (Rodríguez Méndez, 1965: 9).

Del mismo modo se expresaba el director William Gaskill cuando afirmaba en 1961: «You have to remember that up to 1956 working-class parts were always comic, that actors never used a regional accent in a straight part, and that plays did only depict one section of society» (*apud* Bull, 173). No obstante, precisamente en ese acercamiento y en esos modelos radicaba el éxito de la propuesta. El profesor Oliva lo resumió de forma meridiana –en referencia directa a *Historia de una escalera*– al afirmar: «a partir de un contexto conocido, argumentos conocidos y personajes conocidos, se estaba hablando al público de diferente manera» (1989: 221). Esa manera era el realismo, el humanismo y, sobre todo, como veremos adelante, la seriedad y, en última instancia, la tragedia.

2.6. EL RECHAZO DEL NATURALISMO

Como veremos a lo largo de las siguientes páginas, uno de los grandes problemas con

⁴⁵ Así lo indican las palabras de Muñiz en el año 63: «Mi definitiva entrega al expresionismo hubiera sido antes si la crítica no me hubiera machacado prácticamente cuando estrené *Telarañas* [...]. Sólo dejaban abierta una posibilidad a mis condiciones de dramaturgo si me avenía a una fórmula más normal. Por esa razón opté por el naturalismo de *El grillo* y otras de mis piezas de aquella época» (Muñiz, 1963: 26).

respecto a la consideración del realismo fue su identificación con el naturalismo. Así, el realismo fue tenido por muchos como una escuela monolítica, castradora de la visión del autor y muy anclada en unos determinados parámetros estéticos. Necesariamente, tal y como indica Demastes (1996: xiii), hemos de distinguir entre el realismo como presentación escénica y el realismo como filosofía, dos concepciones que traerían muchos dolores de cabeza a algunos autores de la época.

La punta de lanza del debate sobre qué forma debía abrazar el realismo la encontramos en la publicación del «Manifiesto del Grupo de Teatro Realista» (GTR) publicado por Quinto y Sastre en 1960 en *Primer Acto*. En él se prefigura una concepción que pretendía desmarcarse de los «cánones» *non scriptos* —o, al menos, no consensuados— de lo que significaba esta estética. Leemos en el texto:

Precisamos el sentido de tal convocatoria [a los grupos españoles para la formación de un auténtico grupo que pueda constituirse en célula renovadora de nuestra vida escénica] indicando que no han de sentirse excluidos de ella los autores ligeramente considerados por algunos como «no realistas», pues nuestro entendimiento del realismo es, en principio, muy amplio y de ningún modo el G.T.R. es una llamada al naturalismo, aunque no desdeñemos hacer experiencias de esta forma artística» (Sastre, 1960: 2).

De acuerdo a la experiencia de lectura de literatura dramática del periodo, y como el Manifiesto nos confirma, podemos concluir que el auge del realismo «genético» durante los años cincuenta estuvo aparejado a una realización literaria y escénica que Sastre y Quinto tildaron como «naturalista» y que, por razones que luego aduciremos, podríamos definir, en rigor y sin ánimo de enarbolar ninguna bandera terminológica, como verista o incluso, si queremos, cercano al costumbrismo por cuanto afán en la recreación de espacios y personajes cotidianos o típicos. Esta tipicidad guarda reminiscencias con la definición de realismo que había aportado Engels: «El realismo, en mi opinión, supone, además de la exactitud de detalles, la representación exacta de caracteres típicos en circunstancias típicas» (Marx/Engels, 1964: 181) y, en última instancia, el concepto de «lo típico» que estructuraba las teorías de Lukács⁴⁶. No obstante, Sastre habla de «naturalismo» al referirse al teatro de los cincuenta —en él podríamos incluir ciertas obras

⁴⁶ Brecht afirmaba (1984: 409-410): Son históricamente significativos (típicos) las personas y los acontecimientos que, no siendo tal vez los más frecuentes por término medio ni los que más llaman la atención, son, sin embargo, decisivos para los procesos evolutivos de la sociedad. La elección de lo típico debe hacerse según lo que para nosotros es positivo (deseable) y según lo que para nosotros es negativo (indeseable) [...] El significado propio de la palabra «típico» por el cual fue calificada de importante por los marxistas, es: históricamente significativo. Este concepto permite acercarse a la luz de la poesía sucesos también en apariencia insignificantes, raros, desapercibidos, así como a personas modestas, raras porque son [...] importantes para el socialismo. Pero luego estos acontecimientos y estas personas han de ser representados de forma realista, es decir, con todas sus contradicciones.

de Buero Vallejo, Martín Recuerda, Rodríguez Méndez o el primer Muñiz– y emplea en un sentido no excesivamente positivo, diferenciándolo del realismo pretendido y vinculándolo a una vía formal muy concreta. En la declaración de Sastre y Quinto, como se infiere de la charla que el primero mantuvo con Francisco Caudet, el término «naturalismo» se aplica en un sentido semejante al de Lukács y siempre en oposición al realismo. Para el húngaro los naturalistas eran «observadores críticos de la sociedad, escritores en el sentido exclusivamente profesional, [...] en el sentido de la división capitalista del trabajo» (1966: 179), Flaubert o Zola eran para él escritores que «no viven más y no combaten más la gran batalla de su época sino que se reducen a ser un simple espectador y un gran cronista de la vida pública» (1965: 117). A los naturalistas se les acusaba de exagerar determinados rasgos, caer en romanticismos o, en el caso de Zola, de cifrar el devenir de la sociedad en determinismos de los que resultaba imposible zafarse. La diferenciación entre el autor naturalista y su posición de mero «cronista» –descriptor– y el autor realista como «narrador» fue uno de los mantras del discurso del húngaro para quien los auténticos paradigmas del realismo eran Balzac y Tolstoi. En las novelas que narraban –realistas–, los personajes eran activos mientras que en las novelas que describían –naturalistas– los actantes eran meros espectadores y se percibía un profundo poso de pesimismo, contrario a las ideas socialistas y fruto de una profunda alienación de la que el naturalismo era la consecuencia última. En Lukács, el naturalismo es tenido por una simplificación de la realidad y, en el caso de Sastre y Quinto, aunque sin entrar en una lectura filosófica tan profunda, es evidente que se opone en cierta manera a la nueva estética pretendida: el realismo crítico, la representación de esa realidad no mecanicista. Aunque, en cierto sentido, el naturalismo pueda interpretarse como una variación de la misma, el término estaba revestido de más defectos que virtudes que, como decimos, se relacionan con una determinada visión formal de esa realidad.

No obstante y, a pesar de las críticas, el modo naturalista primó en la mayoría de autores pero no de una manera integral ni con intenciones mecanicistas. Obviamente, como señalaba Demastes anteriormente, la teatralización conlleva ficcionalización, estilización, reflexión. En este sentido, señalaba Wesker en una entrevista: «Some writers use naturalistic means to recreate experience, others non-naturalistic. I happen to use naturalistic means; but all the statements I make are made theatrically. Reality is a misleading as truth. If I develop, it might be away from naturalism» (Gordon, 1966: 22). Tal y como parece señalar Wesker, el «naturalismo» –si es que queremos llamarlo así– de determinadas obras de Buero, Olmo o Rodríguez Buded, presentan un naturalismo

trascendido. Consideramos que calificarlas de otro modo sería violentar su propia esencia e ignorar que, si bien los repertorios o ambientes pueden ser sainetescos o de un naturalismo «fotográfico», los personajes están muy lejos de ser tipos. El propio Wesker también lo advertía al inicio de su *Trilogía*: «mis personajes no son caricaturas». Nos encontramos ante un realismo crítico del cual estas obras forman parte.

La aplicación de la etiqueta «naturalismo» como castradora y empobrecedora alcanzó sus cotas más altas en el caso español en 1968 con el estreno de *English Spoken*, de Lauro Olmo, bajo la dirección de Alberto González Vergel. A colación del montaje, *Primer Acto* organizó todo un coloquio titulado «Costumbrismo, naturalismo, sainete y el futuro de nuestro teatro» (Rodríguez Buded *et al.*, 1968) donde se dejaba sentir el rechazo o, al menos, el hartazgo por unas formas concretas y la necesidad de emular lo que estaba sucediendo más allá de nuestras fronteras: la puesta en juego de distintas estrategias que iban más allá de la naturalista. En el mismo número, Rodríguez Méndez se dolía amargamente de este desprecio que el realismo estaba sufriendo por parte de la crítica más joven así como llamaba la atención sobre la crítica que llevaba implícito el empeño de su grupo.

Efectivamente, muchos críticos comenzaban a demandar no sólo una renovación de los contenidos o de los protagonistas de las historias sino también una renovación de la forma donde, en puridad, no se habían producido grandes cambios con respecto al teatro comercial, también verista y con una puesta en escena que, en los casos más rupturistas, tenía mucho en común con las escenografías de las obras del nuevo realismo social –véase epígrafe al respecto.

En definitiva, desde el GTR se apostaba por una línea formal parcialmente cercana a Lukács en el sentido del rechazo del naturalismo entendido como la mera traslación de determinados ambientes, pues el teórico marxista consideraba vital la labor de selección, el poder de captación de lo «típico» y, por ende, la totalización del mensaje, esto es, la capacidad del artista para representar las fuerzas sociales esenciales de su época, como hemos comentado anteriormente. Entendido de este modo, el realismo se acerca de una forma total a la sociedad frente a la fragmentación del arte moderno.

2.7. LA APERTURA A UN CIERTO «FORMALISMO»: EL REALISMO INTEGRADOR.

Sin embargo, si el rechazo del naturalismo acercaba a Sastre y a Quinto al gran pope de la teoría literaria marxista, su apertura a otras líneas más formales les alejaba de él.

Siendo esto así, y parece claro que lo es, quedará por indicar, al autor que considere su obra como una expresión o investigación de la realidad, desde qué poética y desde qué ontología hace esta consideración. No es este el caso que plantea la fundación del GTR, pues su repertorio no será establecido desde determinado dogmatismo. Por el contrario, lo compondrá un frente de muy diversas formas. ¿Quiere eso decir que el grupo hubiera podido denominarse, sencillamente, «Grupo de Teatro»? No es esta mi opinión ni la de mi colaborador en la tarea directiva; muy al contrario, creemos dotada de gran significación, en el enunciado de nuestro propósito, presentar –frente a tanto teatro evasivo e inhibitorio– el anhelo de un teatro de la realidad, *considerando ésta ónticamente, preontológicamente, en sus datos inmediatos inesquivables; de un teatro producido como dramática consecuencia de encuentros graves y profundos entre el dramaturgo y su medio existencial, y montado por nosotros desde la conciencia de nuestra situación y con una intención interventora, no sólo en la marcha del teatro español, sino también según la medida de nuestras posibilidades, en el proceso social a que asistimos* (Sastre, 1960: 2)⁴⁷.

Huelga señalar la filiación genética y marxista de este realismo que se destaca en los fragmentos señalados pero la distancia con respecto de Lukács, que condenó abiertamente los excesos vanguardistas –considerados subjetivistas y, en cierta manera, mecanicistas– cuya inclusión no está expresa en el Manifiesto –aunque implícita de alguna manera en ese entendimiento «muy amplio» del realismo que mencionaban– pero sí definitivamente en este artículo de Sastre en el cual, como hemos visto en el párrafo anterior, se mencionaban distintas concepciones formales del realismo de acuerdo al entendimiento que cada cual tuviese de lo real así como de su adscripción filosófica. Esa falta de dogmatismo formal del GTR de la que hablaba Sastre quedó refrendada con su primer montaje: nada más y nada menos que *El tintero*, de Carlos Muñiz, una obra de claras deudas expresionistas. En consecuencia, a finales de los 80, el dramaturgo recordaba la concepción del realismo de aquellos en los siguientes términos: «Uno pensaba en el realismo como una experiencia de vanguardia, como un arte experimental que pudiera contribuir en algo para la revolución en el plano político-social y, desde luego, o por lo menos, en el mundo de nuestra cultura» (Sastre, 1988: 86). Por tanto, esta querencia a la experimentación formal y el abrazo a la vanguardia nos lleva a concluir que el nuevo realismo español que se preconizaba desde el GTR era eminentemente brechtiano en su perfil por su concepción más orgánica e integradora⁴⁸.

⁴⁷ La cursiva es nuestra.

⁴⁸ No obstante y, como se ha señalado en alguna ocasión (Bloch *et al.*, 1980: 65; Lunn, 1986: 94):

Tendencies to axe contemporary aesthetic debates within Marxism too centrally along the contrast between Brecht and Lukács [...] overlook certain limits that in different ways they shared. In their own time, Lukács' aversion to Joyce; Brecht's to Mann, are suggestive of the division between them. But their common denunciation of Dostoevsky or Kafka is a reminder of the political and cultural bonds that made them interlocutors as well as antagonist in the thirties.

Realistic means: discovering the casual complexes of society / unmasking the prevailing view of things as the view of those who are in power / writing from the standpoint of the class which offers the broadest solutions for the pressing difficulties in which human society is caught up / emphasizing the element of development / making possible the concrete, and making possible abstraction from it (Bloch *et al.*, 1980: 82).

Además, Brecht destacaba la necesidad de no encerrar el término de acuerdo a historicismos o a concepciones heredadas de finales del XIX:

We must not derive realism as such from particular existing works, but we shall use every means, old and new, tried and untried, derived from art and derived from other sources, to render reality to men in a form they can master. We shall take care not to describe one particular, historical form of novel of a particular epoch as realistic –say that Balzac or Tolstoy– and thereby erect merely formal, literary criteria for realism. We shall not speak of a realistic manner of writing only when, for example, we can smell, taste and feel everything, when there is atmosphere and when plots are so contrived that they lead to psychological analysis of character. Our concept of realism must be wide and political sovereign over all conventions (Bloch *et al.*, 1980: 81-82)

Como puede advertirse, tanto de la definición y las concreciones del autor de *Madre Coraje* como de los textos de Sastre y Quinto, la lectura del realismo es más contenidista que formal, un compromiso con una determinada sociedad a la que se ha de explicar o, al menos, invitar a reflexionar sobre ella misma para intentar modificarla. Brecht se separa, como Lukács, también de ese realismo sensorial-escénico, más vinculado al naturalismo, para apostar por un realismo escénico «narrativo» –sin ir más lejos, lo épico en Brecht fue definido también por Jameson como «narrative storytelling» (1981: 43)– que favorecía el efecto de extrañamiento. Sea como fuere, se advierte que, al menos en el contenido, esta concepción del realismo se encuentra en la línea de ese realismo «crítico» que preconizaba Lukács pues, al fin y al cabo, ambos entendían la ideología socialista como clave interpretativa última de los hechos. Además, de la enfervorecida respuesta –jamás publicada– de Brecht a Lukács a propósito del expresionismo y la férrea defensa del primero de la estética en la que había dado sus primeros pasos como dramaturgo, se puede entender esa proclividad de época a una mayor experimentación formal –aunque sin abandonar los márgenes de la crítica y el análisis social. Como hemos visto, Brecht no aporta de forma teórica, a diferencia de Lukács, una alternativa al realismo que este preconizaba pero sí deja claro que discurrir por los mismos derroteros marcados por el realismo histórico casi 100 años antes – estamos en 1938– sería ir en contra del propio espíritu del realismo: «By adopting the forms of Balzac and Tolstoy without testing them thoroughly, we might weary our readers

Entiéndase, por tanto, el enfrentamiento que aquí proponemos de forma matizada y siempre más desde un punto de vista meramente formal que ideológico.

–the people– as much as these writers often do themselves. Realism is not a mere question of form. Were we to copy the style of these realists, we would no longer be realists». Así lo reconocía a Caudet (1984: 60): «[El GTR] era una pregunta sobre qué es el realismo o qué puede ser el realismo dentro del teatro».

A pesar de las puntualizaciones introducidas, el autor de *El pan de todos* se dolía de que las obras que habían recibido estaban en la línea del naturalismo más tradicional que en ellos consideraban limitado y caduco. Tanto es así que, como el mismo Sastre reconoció, decidieron rechazar el manuscrito de *La camisa* (Caudet 1984: 66).

El naturalismo siempre me ha parecido ser el enemigo del realismo. Pero siempre ha existido una confusión. Nosotros, cuando hicimos el GTR, tuvimos un problema. Fue el que se nos planteó cuando Lauro Olmo nos presentó el texto de *La camisa*. Nos propuso su estreno y justamente es uno de los textos que rechazamos porque nos parecía que sería subrayar un error, es decir, la confusión entre realismo y naturalismo. Si nosotros en el Grupo de Teatro Realista estrenábamos *La camisa* parecía que habíamos llegado al final del experimento y que aceptábamos que el naturalismo era una expresión óptima del realismo. Y como no era eso y como además uno de los pocos preconceptos que teníamos era rechazar el naturalismo, ese texto no lo aceptamos y Lauro Olmo lo estrenó con otro grupo. Sin embargo, aceptábamos obras como *El tintero* de Carlos Muñiz, que no era una obra realista, que era más bien una obra expresionista.

Así pues y, como se ha puntualizado en otros lugares, podemos hablar de un realismo «ético» en un sentido profundamente político –en la primera acepción del término– en tanto en cuanto consciente de una determinada realidad social que se pretende hacer ostensible al resto de la ciudadanía aunque sin mantener un credo formal homogéneo común a todos los autores.

De esta forma lo han destacado algunos de ellos con el devenir de los años: «En realidad, si nos atenemos a los criterios estéticos empleados por cada uno de nosotros, las diferencias entre unos y otros se acusan aún más profundamente. No ha habido tal “generación” realista desde un punto de vista estético pero tal vez sea posible hablar de ella desde un punto de vista ético» (Rodríguez Buded *et al.*, 1968: 23).

Así pues, abrazando la etiqueta «realismo ético» han podido salvarse las aparentes contradicciones entre el realismo de Muñiz o el de Rodríguez Méndez cuando, acogiéndonos a la definición esgrimida por Brecht, ambas eran perfectamente posibles. El problema estriba, una vez más, en la confusión del realismo profundizado y crítico con el «realismo ingenuo» y, *por ende*, con su consecución estética, que no puede ir más allá de la copia fotográfica de un determinado *tranche de vie*. Con esto parecen coincidir las palabras de José Monleón en el número 406 de *Triunfo* (14-03-1970) a colación de unas palabras de Casona sobre su concepción del término «realismo»:

Piensa él que éste es un problema puramente artístico, una opción entre «fotografía» y «fantasía» por parte del escritor. [...] el realismo no ha representado exactamente eso entre nosotros, sino una opción entre «verdad» y «mentira», entre «revelación» o «enmascaramiento»; es decir, una posición ética ante todo. El que luego ese «realismo» acierte con las formulaciones estéticas es otra cuestión; de hecho, se ha equivocado a menudo. Pero el primer punto es anterior a la «cuestión artística» y se refiere a los compromisos del escritor con su sociedad. Una inmensa mayoría de sainetes, reproducciones fotográficas y epidérmicas de ciertos comportamientos populares son la más clara antítesis del «realismo» de quienes atacaban a Casona, por cuanto deforman pintorescamente la verdad. No resultaría sin embargo demasiado difícil considerar los dramas de Samuel Beckett como una expresión realista. A Casona, como a tantos otros, identificar el término «realismo» con el de «fotografía». Es una falsificación interesada porque al llevar el problema al plano puramente formal –aparte de la incongruencia que supone desconectar la estética de determinantes socioculturales– soslayan el primer supuesto de la polémica: la función reveladora o adormecedora de su teatro, su contemplación crítica o fatalista de la historia (Monleón, 1971: 125).

Encontramos, de nuevo, el rechazo al naturalismo –al cual se mira desde una forma un tanto reduccionista y generalizadora, pues recordemos que dramaturgos como Wesker, que se definieron a sí mismos como naturalistas fueron vitoreados hasta la saciedad desde las páginas de la revista que el propio Monleón dirigía «de facto». Sea como fuere y, para el propósito que perseguimos: el de la definición del realismo como una determinada ética asociada al concepto de verdad con una estética abierta, el propio Sastre (1988: 88) confesó años después, el realismo

no era más que una manera de escribir o de actuar en la escena, y que eran muchas y muy ilustres las obras cuya naturaleza realista era innegable y que contenían –por así decirlo–, visiones del mundo por lo menos indiferentes pero también negadoras no ya del socialismo sino de cualquier perspectiva histórica. ¡Así pues, adoptar un método –o escribir desde un estilo– realista no comparta más que una posición estética!

Es evidente que, pese a los esfuerzos integradores de Brecht por conjugar las tesis contenidistas de Lukács con un entendimiento del elemento formal más amplio, siguió primando tanto en Inglaterra como en España la consideración formalista como *sine qua non* para entender los textos presentados como realistas hasta el punto de que algunos críticos se resisten a aplicarla cuando nos encontramos con obras que escapan a la presentación realista tradicional. Resulta innegable que, tal como lo explicó Sastre: «el realismo se caracteriza concretamente por el cuidado de los detalles, la presencia de materiales no elaborados y la importancia de lo sensorial» (1988: 88). No obstante, reducir el realismo a esta elaboración formal lo enmarcaría dentro del mero costumbrismo. Pareciera, como comenta el autor de *Escuadra hacia la muerte*, que la cuestión se resume a un «ni sin eso ni sólo con eso», es decir, al equilibrio entre el contenido sin caer en el mero contenidismo ni en la supeditación del contenido a la forma.

Esto es, se debe estimular la toma de conciencia de una realidad pero, al tiempo, ser capaces de comprenderla en global, de mover las conciencias más allá de la identificación sentimental merced a un análisis desapasionado. Sastre, en su última etapa, apostó una suerte de «doble efecto», esto es, conseguir la percepción de lo familiar como extraño a fin de reflexionar sobre «la consistencia o inconsistencia de nuestra vida» (1988: 89).

Consideramos, partiendo de lo visto en los textos, que el realismo que practican tanto los integrantes de la *New Wave* británica como el de la llamada Generación Realista tiene que ver, sobre todo, con un decidido compromiso con la realidad circundante, es decir: la realidad de cada uno de los autores, como siempre, ejerce de «surtidor de historias» aunque su modo de teatralizarlas sea divergente.

2.8. ASCENSO Y CAÍDA DEL TÉRMINO «REALISTA»

Virtudes Serrano (2003: 2790) considera que «en los autores que nos ocupan, se aleja de la intención costumbrista y obedece más a una actitud ética, social y política, de compromiso con la realidad que vive y presencia que a una tendencia estética, no obstante, se aprecia esta en las etapas iniciales de cada uno de ellos, aunque posteriormente evolucionen hacia fórmulas de mayor estilización». Efectivamente, el término «Generación Realista», acuñado por José Monleón en el artículo antes citado (1962: 1-2), gozó de cierta prédica entre los críticos del momento pero, años más tarde, la crítica dio a la imprenta textos que negaban la etiqueta en sus dos vertientes, la de generación y la de realista. Oliva fue uno de los críticos más combativos en este sentido, pues desacredita el marbete «generación» en virtud de la heterogeneidad de sus miembros (Oliva, 1979: 24-28; 1989: 233) y de la inadecuación de la categorización «realista» a su quehacer artístico (Oliva, 1978; 1979, 1989: 223-224). El profesor de la Universidad de Murcia, a partir de un análisis escrupuloso de la trayectoria de los autores que otrora habían conformado el núcleo duro del grupo: Muñiz, Martín Recuerda, Rodríguez Méndez y Olmo consideraba reduccionista el calificativo realista (1978; 1979). Años más tarde, volvía a poner en cuestión la denominación al señalar que cada uno de los autores había matizado la etiqueta con algún apóstito que la completaba (1989: 223-233). Estudios más recientes se han encargado de matizar el término aplicando la etiqueta «neorrealista» como el ya citado de Serrano (2003) o el de García Pascual (2006: 77) y filiándolos así con la tradición cinematográfica italiana. Sin embargo y, como veremos a lo largo de estas páginas, el rótulo aún sigue resultando operativo y ha sido recientemente

reivindicado –sirvan como ejemplos Bauer-Funke, 2007; Torres Nebrera, 2013– para referirnos al teatro escrito entre los años 50 y 60 del pasado siglo, sobre todo aplicándolo más como útil herramienta de periodización y estudio que como dogma.

En el caso inglés, la denominación *kitchen sink realism* siempre ha acompañado a la mayoría de nuestros autores, especialmente Shelagh Delaney o Arnold Wesker y la filiación de la *New Wave* británica a la escuela realista es indiscutida tanto por la crítica coetánea como la actual. Ya desde 1961, Stuart Hall se lamentaba en las páginas de *Encore* de todo el camino que, a pesar de los enormes progresos acontecidos en las tablas hasta entonces, faltaba por recorrer. Esas asignaturas pendientes del drama inglés tenían que ver, sobre todo, con la forma, muy deudora del Naturalismo decimonónico, que algunos autores manejaban:

The crude thesis is that what we have managed to do best is either a kind of pastiche or a specially British brand of naturalism. And this, it is argued, is only natural since the mood and feeling which informed the movement had deep roots already in naturalism: the desire to recreate working-class life, the preoccupation with humanist values and an interest in the attack upon Establishment values through social criticism (Marowitz *et al.*, 1981: 213)

No obstante y, pese a la contundencia de sus declaraciones, el crítico jamaicano reconocía y destacaba positivamente la evolución que habían experimentado autores como Osborne –desde el naturalismo hacia los tintes brechtianos pasando por el expresionismo– o la no-pertenencia al *kitchen sink* de dramaturgos como John Arden. Efectivamente, al igual que en el caso español, no podemos hablar de un realismo «puro» o de un costumbrismo constante, sin embargo, monográficos como el del profesor Stephen Lacey –*British Realist Theatre* (1995)– subrayan por encima de cualquier otra caracterización la preeminencia del realismo como escuela y como definitorio y definitivo en el quehacer dramático de estos autores.

Es una mera intención, más que postura razonada y estudiada. Buero se tiene por realista «en cuanto al fondo de la cuestión se refiere, pero no en cuanto a las técnicas o estilos». Insistimos, pues, en despojar al realismo de toda carga de intención estética para dejarlo en el coyuntural de urgencia, aunque permaneciese durante años como calificativo de un grupo de autores con idénticas intenciones, algunas coincidencias y diferentes formas de abordar el proceso teatral».

Si atendemos a las declaraciones de muchos autores, comprobaremos que ellos mismos se desmarcaron del realismo durante esos años pero siempre en razón de motivaciones estéticas, sin duda por la cualidad infame que el apelativo había adquirido en apenas unos años, como sinónimo de cierto reaccionarismo creativo que no se

correspondía con la requerida renovación formal que, desde la crítica más avanzada, se exigía al autor joven.

2.9. TEATRO POPULAR Y REALISMO

Resumiendo: urge la creación de un teatro popular para la plaza pública y con un espectador necesario: el espectador colectivo. En nuestra época ya no se habla de la salvación individual, sino de la salvación de la colectividad.

Lauro Olmo (1963: 21)

¿Qué es el «teatro popular»? Al igual que el término «realismo» los límites de esta denominación son lábiles y se ha aplicado a realidades escénicas muy diversas. Quizá lo más pragmático sea convenir con Patrice Pavis (1998: 459-60) en que precisamente, como el propio realismo, se trata más de una categoría filosófica que estética opuesta al teatro elitista, el teatro literario –esto es, basado en la primacía del texto–, el teatro burgués –ópera, teatro comercial melodramático...–, al teatro a la italiana –por situar al público a una determinada distancia– y al teatro político pues éste pretende transmitir un mensaje ideológico preciso y unívoco. James (1980: 1) resume espléndidamente la evolución de este fenómeno:

In the past, popular drama has been studied under at least four categories, which have often been deployed within, or have relied for their specification upon, a quasi-chronological account. The first, which we may call folk drama, is related to a pre-literate, rural society. It is traditional, close to ritual and the everyday life of the common people. Industrialism and the growth of cities in the nineteenth century broke up the older genre. Large theatres were built to entertain the masses, exploiting possibilities of spectacle and sensation, and the star actor. This was the era of commercial working class theatre, music hall and melodrama. But the division of theatre along lines of the class of the audience was always uncertain, and with the development of film and then television we arrive at the period of mass media. In reaction to this, the radical elite created agit-prop theatre, attempting to restore drama to the people as part of the class struggle.

Precisamente, tras la II Guerra Mundial, éste es el panorama que nos encontramos. En la época, el verdadero arte popular era el *music hall* en el caso inglés y el género chico y la revista en el español –recordemos el éxito arrollador de piezas de Celia Gámez como *La estrella de Egipto* (1947), *La hechicera en palacio* (1950) o *El águila de fuego* (1956). Empero, en detrimento de estos dos, el cine y, en última instancia, la televisión, acabarían convirtiéndose en las nuevas formas del arte popular por excelencia. El carácter de este teatro popular, así como de los productos que se consumían en los cines de barrio eran tendentes a la visión edulcorada de la realidad, la evasión y el final feliz –no hay más que traer a la memoria, en el caso español, las desventuras de Chencho en la Plaza Mayor, la

boda de *Sisí Emperatriz* o la mandíbula inquieta de Marisol bajo la mirada lacrimosa de su abuelo. En la segunda mitad del siglo XX, es evidente que el concepto «popular» se aplica a la hora de referirnos al teatro, que consumía y disfrutaba un público mayoritario.

En este clima de consciencia social entre algunos intelectuales, de descubrimiento de lo ordinario y del profundo auge del realismo, era irresistible que el surgimiento de un debate sobre teatro popular así como sobre los objetivos a los que éste debía aspirar saltase a la palestra. Existieron posturas muy diversas y distintas concepciones de lo que debía ser y en lo que debía convertirse ese teatro popular. De hecho, si acudimos a Brecht en busca de respuestas, comprobaremos que la concepción mayoritaria era justamente esa y que, a pesar de la tradicional visión apolítica del teatro popular propuesta por Pavis, en los 50 y 60, dicha búsqueda partió de un ideal esencialmente ideológico –ya fuese por negación o por afirmación– en todos aquellos foros en los que fue discutida.

Popular means: intelligible to the broad masses, adopting and enriching their forms of expression / assuming their standpoint, confirming and correcting it / representing the most progressive section of the people so that it can assume leadership, and therefore intelligible to other sections of the people as well / relating to traditions and developing them / communicating to that portion of the people which strives for leadership the achievements of the section that at present rules the nation (Bloch et al., 1980: 81)

Fue también el genio de Augsburgo quien llamó a la «usurpación» de los medios e incluso de la estética del teatro popular para acercarse al pueblo, auténtico y último receptor del teatro, último y magnífico resorte del devenir del mundo apelando no sólo a su sensibilidad social sino a su sensibilidad artística. En este preciso punto el realismo entra en juego y, a partir de su concepción «amplia, política y soberana» debía vehicularse a través de los mecanismos de ese teatro popular:

There is only one ally against growing barbarism –the people, what suffer so greatly from it. It is only from them that one can expect anything. Therefore it is obvious that one must turn to the people, and now more necessary –than ever to speak their language. Thus the *terms popular art* and *realism* become natural allies. It is in the interest of the people, of the broad working masses, to receive a faithful image of life from literature, and faithful images of life are actually of service only to the people, the broad working masses, and must therefore be absolutely comprehensible and profitable to them – in other words, popular. Nevertheless these concepts must first be thoroughly cleansed before propositions are constructed in which they are employed and merged. [...] With the people struggling and changing reality before our eyes, we must not cling to 'tried' rules of narrative, venerable literary models, eternal aesthetic laws. We must not derive realism as such from particular existing works, but we shall use every means, old and new, tried and untried, derived from art and derived from other sources, to render reality to men in a form they can master (Bloch et al., 1980: 80-81).

Sólo así se alcanzaría un auténtico instrumento de denuncia y concienciación

verdaderamente efectivo: una presentación que el espectador conociese, que le interesase, con la que se encontrase cómodo, como catalizador de un realismo ético que le mostrase la «verdad». El mensaje podía llegar a calar a un espectador, el de la clase trabajadora, que no solía asistir al teatro y a quien, en muchas ocasiones, le resultaban ajenos esas vidas semejantes a la suya que se llevaban a las tablas. Las palabras de Brecht, que podrían entenderse como un absoluto manifiesto fueron abrazadas por algunos autores. Unos, de forma consciente, otros de forma más intuitiva. Quizá el ejemplo más destacado de la praxis «popularizante» en el caso de un teatro socialmente comprometido fue el del inglés John Arden, quien presentó un teatro musical muy deudor de la dinámica del *music hall* y con claras connotaciones políticas. Podemos considerar esta técnica con una manera de romper con las formas naturalistas que copaban el teatro comercial.

En el caso español, la concepción de aquel teatro popular era más plural. Según los críticos *brechtianófilos* como Quinto, el auténtico teatro popular era, necesariamente «un teatro del futuro» (1962: 149). Esta proyección hacia el porvenir era inevitable en tanto, en aquel momento, el mundo teatral se encontraba fundamentalmente en manos de la burguesía, así como de instituciones y organismos a quienes no interesaba la comunicación de autor con el público popular hasta el punto de obstaculizarla lo que, necesariamente, situaba al teatro patrio, en el mejor de los casos, en la esfera del drama social, es decir, un paso previo al auténtico teatro popular que, de acuerdo con su concepción, se correspondía con el teatro épico.

Por otra parte, existieron iniciativas como la Compañía Teatro Popular. El grupo, formado por figuras de la época –Josita Hernán, Lina Yegros, Ricardo Acero, Teófilo Calle, Carlos Ballesteros o Francisco Rabal–, entendió el teatro popular en la línea de La Barraca, esto es, apostando por un repertorio eminentemente clásico montado con calidad, actuado por profesionales, con precios mucho más asequibles que los de las taquillas de las salas comerciales y que giraba por localidades donde el acceso a un teatro de calidad era casi imposible. En el repertorio se encontraban *La vida es sueño* –con un espléndido Paco Rabal como Segismundo–, *El enfermo imaginario* y *Los pobrecitos*, de Alfonso Paso (Calle, 2000: 59). Si nos detenemos a reflexionar un punto sobre la selección, advertiremos que la compañía, en cuyo patronato se encontraban nombres como Pilar de Marquerie –esposa del célebre crítico– José Monleón, Josefina de la Torre y José Luis Alonso entre otras personalidades, se miraba en el espejo lorquiano pero también en la labor que el Théâtre National Populaire (TNP) estaba llevando a cabo en Francia con financiación gubernamental. Sin embargo, no era éste el concepto que se

correspondería con los nuevos ideales de lo popular según Quinto, pues el teatro clásico se consideraba alejado del público de hoy si no se reelaboraba o se actualizaba para «significar» de acuerdo a una sensibilidad actual. En la raíz de esta discordancia encontramos la distinta aprehensión con respecto del término popular, y del público que era su natural receptor. Tanto en el caso de la Compañía Popular como en el del TNP, los reproches al proyecto fueron los mismos: la falta de riesgo y la desequilibrada presencia del clásico con respecto del teatro de última hora –en el caso de Vilar, más injusto si cabe, pues su concepción de clásico era amplísima e iba de Molière pasando por Von Kleist hasta Brecht. En nuestra opinión, el problema, especialmente en el caso español, procede de la «sospecha» que persiguió a los clásicos durante el período y que tiene que ver con una cierta «apropiación» del teatro áureo por parte del régimen. Como ya sido estudiado en diversas ocasiones, al poner en marcha los Teatros Nacionales, la falta de repertorio de calidad durante los primeros años de Dictadura llevó a Lluç, Escobar, Luca de Tena o Pérez de la Ossa a ahondar en la veta ya inaugurada por el Teatro Nacional de Falange –también de clara inspiración barraca– de la recuperación del teatro clásico como campo de pruebas de la experimentación y la modernización de la puesta en escena y, en última instancia, como soporte para la configuración de una cierta «identidad nacional» anclada, claro, en el siglo más brillante de las letras españolas. En el caso extranjero, la mirada de reojo hacia el clásico tiene quizá más que ver la visión «burguesa» que algunos críticos tenían de él –compartida también dentro de España (cfr. Quinto, 1962: 159-161)–, pues le achacaban cierta «desconexión» con respecto de los problemas actuales y, por ende, por cierta evasión. Huelga decir que esta concepción, injusta y demasiado obtusa, existía, según manifiesta Jean Vilar (cfr. 1961: 4-6), hasta el punto de tener que verse obligado a defender la presencia y la necesidad de teatro clásico en el TNP junto con obras contemporáneas. Quinto, por su parte, consideraba que determinadas obras del momento áureo eran muy útiles al propósito del teatro popular por el enfrentamiento entre el pueblo y los poderes de Estado –*El alcalde de Zalamea*, *Fuente Ovejuna*, *El labrador más honrado*...– si bien debían someterse a un proceso de actualización de forma que el público pudiese sentirse cercano a ellas.

En el caso de José María Rodríguez Méndez, autor profundamente preocupado por el teatro popular y siempre cercano al público más humilde a través de su compañía La Pipironda, lo popular pasaba, necesariamente, por lo «español», entendiendo como tal un teatro que ahondase en sus propios referentes en lugar de abrazar e imitar corrientes extranjeras que el espectador de la época no fuese capaz de identificar ni, por supuesto,

de *identificarse* con ellas (Rodríguez Méndez, 1961: 20). «Tradición española» era sinónimo de «popularidad» y no le faltaba razón pues, como recordaba José Tamayo (1961: 22) y él mismo declaró en *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*, el género chico había logrado aquello a lo que tantos intelectuales aspiraban: conectar con el pueblo, inocular en él la crítica social sin ningún sentido de obligatoriedad o mecanicismo. A este respecto declaraba el autor de *Vagones de madera*:

Los pequeños libretos de los sainetes, de las zarzuelas cómicas, de los juguetes cómicos están plagados de ironía, de sutilezas, de burlas dirigidas a los grandes temas nacionales [...] Pero todo ello surgía sin solemnidades, sin pretensiones, sin didactismo de ninguna clase, sin que el pueblo, en suma, se sintiera sojuzgado, sino cómodamente, en mangas de camisa, silbando el estribillo cumbre de la pieza» (1972, 18).

Si atendemos a la labor de La Pipironda y las declaraciones de Rodríguez Méndez, estamos mucho más cerca de la concepción de lo popular que manejaban Vilar o Tamayo⁴⁹ y, en última instancia, el Teatro del Pueblo o La Barraca esto es, devolver al pueblo su patrimonio, dárselo a conocer, democratizar el arte de Talía y sacarlo de sus espacios convencionales.

No obstante, aunque los objetivos de los que partiesen posiciones algo alejadas ideológica y estéticamente como las de Arden y Rodríguez Méndez –el primero de base brechtiana y profundamente político, el segundo más cercano a lo social– en ambos se mantuvo la preocupación por el público y la cercanía que éste debía sentir con respecto de su teatro así supieron comprender a la perfección dónde se encontraba esa semilla de lo popular a la que había que acudir. En este sentido, la filiación del *music hall* y del género chico con el teatro popular y, por ende, con esa raíz identitaria es común en el caso inglés y el español.

2.10. LA TRAGEDIA COMO REACCIÓN Y COMPROMISO. HACIA UN NUEVO CONCEPTO DE LO TRÁGICO

Tras la fórmula magistral del «torradismo», el humor evasivo de cuño jardielesco, la comedia «ilusionada» de los Ruiz Iriarte o el *drawing room drama* de los Coward y los Paso, no resulta extraño que las nuevas generaciones materializasen ese realismo de acuerdo a nuevos patrones trágicos frente a la «comedia de la felicidad» de los autores comerciales. La obra de esta generación no puede entenderse sin esta visión seria, unida

⁴⁹ Tamayo llamaba la atención sobre la precariedad que suponía entender el teatro popular como un teatro para el proletariado, al igual que Vilar tenía por un error rechazar la cultura burguesa, pues se incurría en la elusión de una importantísima parte del Teatro Universal.

a la visión crítica a través del realismo.

La perspectiva contestataria y, sobre todo, la manera de acercarse al personaje, era radicalmente distinta. En este sentido, tanto el *dramatis* como los espacios son abordados de una forma mucho más «humana» a diferencia de otras dramaturgias de aspiración social. Atiéndase, por ejemplo, a los sainetes que componen *Del Madrid castizo*, donde no solo los personajes sino también los escenarios son presentados con cierta distancia, casi «desde arriba» –parafraseando la célebre teoría de las tres visiones de Valle (Martínez Sierra, 1928) o a las obras de *agit prop* donde los protagonistas eran meros tipos o entidades que representaban ideas o conceptos, casi a la manera de autos sacramentales, sin apenas desarrollo. Esta complejización de los personajes y de los conflictos enhebra forzosamente con el humanismo, de forma que la tragedia se convierte en uno de sus principales altavoces y un vehículo para concienciar al espectador sobre su propio estatus como individuo y su relación con la Historia –de nuevo, el humanismo marxista al que nos hemos referido anteriormente:

Se concibe el espectáculo como una forma consciente de acción sobre la realidad a través del hecho social de la representación. Si en el orden teatral se tenderá de un modo especial a favorecer la consagración de la tragedia como género de gran proyección en los escenarios españoles, en el orden social nuestro teatro irá, sobre todo, encaminado a que el espectador tome conciencia, en lo general de su situación como «existente», y, en lo concreto, de su situación histórica. A lo primero se reducirá nuestra metafísica. A lo segundo, nuestra política. (Sastre, 1960: 2).

Estamos refiriéndonos a un modo «serio», a un modo muy vinculado con el pensamiento «humanista» y resulta forzoso plantearse si podemos equipararlo al adjetivo «trágico» y, en última instancia, si podemos seguir hablando de tragedia en la época que nos ocupa. Como es sabido, según Steiner, la tragedia, esa «imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante temor y compasión lleva a cabo la purgación de tales afecciones» a la que se refería Aristóteles (1999: 145) estaba extinta de acuerdo a su concepción pura. No obstante, dejaba la puerta abierta a un posible futuro del elemento trágico, tras describir la actuación de Helene Weigel en *Madre Coraje* –«Es posible que la tragedia se haya limitado a cambiar de estilo y convenciones. [...] Quizá no se ha quebrado la curva de la tragedia [...] Debe hacerse presente a nuestros espíritus la posibilidad –aunque la juzgo remota– de que el teatro trágico pueda tener ante sí una nueva vida y un futuro» (Steiner, 2011: 280-1). Quizá esa transformación del modo trágico –o esa desaparición sí tenga que ver con la propia configuración de la misma pues, como Kierkegaard ya advirtió en

Either/Or, para Aristóteles la tragedia estaba basada fundamentalmente en la imitación de una acción mientras que el carácter estaba supeditado a ella. Por el contrario, en la tragedia moderna son los personajes el centro de la misma y, por supuesto, ellos son también los responsables últimos de sus actos:

The peculiarity of ancient tragedy is that the action does not proceed from character alone, that the action is not reflected enough in the acting subject, but has a relative admixture of suffering. [...] The reason is of course to be found in the fact that in the ancient world subjectivity was not fully conscious and reflective. Even though the individual moved freely, he still depended on substantial categories, on state, family, and destiny. This category of the substantial is the authentically fatalistic element in Greek tragedy, and its true peculiarity. The hero's downfall is therefore not the outcome simply of his own action, it is also a suffering, while in modern tragedy the downfall of the hero is really not suffering but action. In modern times, therefore, it is really situation and character that predominate. The tragic hero is subjectively reflected in himself, and this reflection hasn't simply refracted him out of every immediate relation to state, race, and destiny, often it has refracted him even out of his own preceding life. [...] Hence modern tragedy has no epic foreground, no epic heritage. The hero stands and falls entirely on his own deeds (Kierkegaard, 2004: 323-25)

Es de nuevo Raymond Williams quien, a través de varios artículos publicados en la revista *New Left* y recopilados posteriormente en *Modern Tragedy*, reformula el concepto entendiéndolo como mutable de acuerdo a las épocas en que se desarrolla y que, a colación de Ibsen y Miller, habla de tragedia «liberal» por la focalización en el individuo, así como marca el paso de héroe a víctima. El eminente teórico de la contemporaneidad Terry Eagleton, por su parte, duda en sus escritos que el concepto de tragedia siga teniendo la vigencia de antaño. Para Eagleton, la tragedia vendría a ser casi el antónimo de modernidad, dado que, para que se dieran las condiciones necesarias para su creación, sería imprescindible que la obra versase sobre estamentos elevados de la sociedad, no sobre la clase obrera. Merced a sus palabras, podemos entender cómo el mismo género se ha transformado y nomina hoy algo muy diferente de lo que señalaba en siglos anteriores:

Tragic art is a question of gods, heroes, warriors, martyrs and aristocrats, rather than of the run-of-the-mill middle-class citizen. The experience it records is one largely restricted to a spiritual elite. It deals in myth, ritual destiny, guilt, high crimes, expiation and blood sacrifice rather than in cotton mills and universal suffrage. The feelings that it evokes are the quasi-religious sentiments of fear, reverence, awe and submissiveness. Tragedy is everything that modernity is not: aristocratic rather than egalitarian, spiritual rather than scientific, absolute rather than contingent, a question of destiny rather than self-determination. Far from inflating the value of Man in the manner of the middle-class progressivist, tragic art chastens him, reminding him of his sinfulness and mortality by forcing him to pass through fire (Eagleton, 2014: 177)

Esto es, precisamente, lo que viene a apuntar también Miller, pionero en llamar la

atención sobre un nuevo modelo trágico protagonizado por sectores de la población que habían permanecido excluidos de dicho código en el fundacional «Tragedy and the Common Man», apenas dos semanas después del estreno de *Death of A Salesman*. En ese mismo texto, Miller achacaba la ausencia del elemento trágico de las tablas del momento a la polarización entre el teatro psicologista o el enfoque sociológico y concluía: «From neither of these views can tragedy derive, simply because neither represents a balanced concept of life. Above all else, tragedy requires the finest appreciation by the writer of cause and effect» (Miller, 1949). Coincidió en este sentido con Williams, quien consideraba absolutamente errónea la dicotomía dibujada entre colectivismo e individualismo o, por mejor decir, entre tragedia social y tragedia individual: «If the reality is ultimately personal, then the crises of civilization are analogues of a psychic or spiritual maladjustment or disaster. If the reality is ultimately social, then the thwarted relationships, the destructive loneliness, the loss of reasons for living, are symptoms or reflections of a disintegrating of decadent society» (Williams, 1979: 121). Es efectivamente esto lo que vemos en las tragedias del período: desde *Look Back in Anger* –la imposibilidad de una relación sana entre Alison y Jimmy tiene necesariamente que ver con las circunstancias sociales que rodean a la juventud de su época–; la amargura de *Miedo al hombre* se ve sin duda condicionada por las exigencias de un contexto poco favorable a la independencia y la realización de las nuevas generaciones... No es exclusivamente una colisión de raíz económica, sino que parte de la propia aspiración del ser humano inmerso, por lo general, en lo que Williams dio en llamar «false society». Al referirse al sentimiento trágico, decía Miller (1949):

As a general rule, to which there may be exceptions unknown to me, I think the tragic feeling is evoked in us when we are in the presence of a character who is ready to lay down his life, if need be, to secure one thing-his sense of personal dignity. [...] the underlying struggle is that of the individual attempting to gain his «rightful» position in his society. [...] Sometimes he is one who has been displaced from it, sometimes one who seeks to attain it for the first time, but the fateful wound from which the inevitable events spiral is the wound of indignity and its dominant force is indignation. Tragedy, then, is the consequence of a man's total compulsion to evaluate himself justly.

Efectivamente, al hablar de nuestros autores, podemos –y debemos– hablar de tragedia: una tragedia donde el rango se ha convertido en clase y donde no se apela tanto a la piedad y la compasión como a la toma de conciencia de una determinada situación y, en última instancia –sobre todo, claro, en el caso de Sastre– una toma de postura e incluso una llamada a la acción. El paso del heroísmo al victimismo que señala Williams se cumple en muchísimos de nuestros protagonistas: así, el huésped gaditano de la pensión de *Los*

inocentes de la Moncloa, de Rodríguez Méndez lo es por morir, sin nombre, en la cama del cuarto, pero también lo son Ana Mari y José Luis, que colaboran y son absorbidos – como Willy Loman – por el sistema que acabará por destruirlos. Lo es toda la familia de *La camisa* aunque Lola acabe siendo toda una heroína en su «ejercicio sacrificial» y Juan, su marido, pueda ser tenido por tal en tanto decide quedarse para defender el país en el que cree y que se niega a abandonar.

Obviamente y siguiendo a Steiner, la noción clásica, pura, de lo trágico no se aplica a nuestro propósito, pero sí podemos hablar de un conflicto entre «the forces» – así las llama Williams (1979: 87) – con las que el protagonista debe bregar y que, las más de las veces, acaban sometiéndolo. A medida que los siglos avanzan, las sensibilidades cambian, la naturaleza de esas fuerzas varía y, con ellas, tanto la imitación como la esencia de esa «acción esforzada» que nos suscite «conmoción», «terror» o «piedad». Quinto identificaba ese conflicto con el elemento social y lo señalaba como signo de la nueva tragedia: «En las leyes ético-sociales, que dan sentido al hombre de hoy debe de beber la tragedia moderna si quiere que los hombres se sientan identificados. El drama de acción social responde, en este sentido, a la representación acabada y actual del hombre y de su circunstancia» (1962: 130).

Aunque quizá demasiado simplista, no podemos obviar que el agón individuo – sociedad estructura buena parte de los argumentos del teatro moderno – como, por otra parte, ya lo hizo en el teatro griego, recordemos, por ejemplo, la *Antígona* de Sófocles – tanto en España como en Inglaterra. No obstante, algún estudioso del ámbito exclusivamente inglés como John Orr, descarta la posibilidad de tragedia en las obras de Wesker y Osborne (1989: 253-283) y señala como meras tentativas todos los empeños llevados a cabo por Pinter, Schaffer y autores posteriores. Sin embargo, no consideramos que Orr esté en lo cierto pues, como Steiner, parte de un concepto trágico profundamente clásico y conservador que, en nuestra opinión, obvia la sensibilidad del momento e imposibilita la contemplación de estas obras desde la profunda perspectiva trágica que plantea su *hic et nunc*. Tanto en Wesker como en Osborne asistimos al proceso de hondas transformaciones a nivel social y, por ende, individual que llevan aparejadas una grave pérdida, en la mayoría de los personajes, de sus ilusiones y proyectos. Asimismo, principalmente estos dos autores han generado personajes con una profunda carga trágica – recordemos el caso Jimmy Porter, George Dillon, Archie Rice, Luther... en el caso de Osborne o de Ronnie Kahn, Peter o Pip Thompson en el de Wesker. Todos ellos, además de estar rodeados por una estructura social contra la que se levantan, también se enfrentan

a ellos mismos y pugnan, como Proctor o Miller, por su identidad —o, al menos *una* identidad—, miran a los ojos a sus contradicciones, sufren sus fracasos. En este sentido, nuevamente, la distorsión pueda encontrarse en la noción de víctima frente a héroe pero consideramos que en ningún caso podemos descartar la existencia de esa nueva tragedia protagonizada por el hombre común que Miller propugnaba.

Gilleman, biógrafo y grandísimo conocedor de la obra de Osborne, ha destacado cómo la mejor manera de acercarse a la creación del autor es, precisamente, desde la tragedia puesto que, para él, como para los autores españoles y británicos a los que nos estamos refiriendo: «The late fifties and early sixties were so congenial to Osborne because it was a period of transition when old structures were fast becoming useless while new ideas were not yet solidified into stifling conventions» (2002: 195), sin duda un contexto que abonaba el terreno para el desarrollo de la nueva concepción trágica.

2.10.1. La tragedia optimista y la tragedia compleja

A pesar de que, tanto para Steiner como para Nietzsche, como ya antes para Goethe la tragedia era incompatible con el pensamiento optimista del racionalismo, lo que redundaría en la ausencia del género en el teatro moderno. El autor de *El nacimiento de la tragedia* destacaba en ella un hondo pesimismo y mientras que su muerte descansaba en las bases del optimismo socrático. Sin embargo y, a pesar de que la lectura de la mayoría de los críticos resultase profundamente trágica y cerrada al optimismo, tanto Buero Vallejo (*cfr.*, por ejemplo, 1974; 1994: II 1197-98) como Miller consideraban que las propias características de la tragedia la convertían en un objeto esperanzado que revelaba la grandeza y la determinación del Ser Humano así como su capacidad de lucha, siempre más inspiradora para el espectador que aquellos que se sienten incapaces de luchar contra esas fuerzas superiores a las que se refería Williams:

There is a misconception of tragedy with which I have been struck in review after review, and in many conversations with writers and readers alike. It is the idea that tragedy is of necessity allied to pessimism. Even the dictionary says nothing more about the word than that it means a story with a sad or unhappy ending. This impression is so firmly fixed that I almost hesitate to claim that in truth tragedy implies more optimism in its author than does comedy, and that its final result ought to be the reinforcement of the onlooker's brightest opinions of the human animal. For, if it is true to say that in essence the tragic hero is intent upon claiming his whole due as a personality, and if this struggle must be total and without reservation, then it automatically demonstrates the indestructible will of man to achieve his humanity. The possibility of victory must be there in tragedy. Where pathos rules, where pathos is finally derived, a character has fought a battle he could not possibly have won. The pathetic is achieved when the protagonist is, by virtue of his

witlessness, his insensitivity, or the very air he gives off, incapable of grappling with a much superior force (Miller, 1949).

Es este nuevo concepto de lo trágico el que domina nuestros autores: hombres comunes, enfrentados a fuerza superiores y muchas veces a ellos mismos por alcanzar un empeño o una determinación o, de alguna forma, intentar afirmarse en un mundo cada vez más confuso y que, al tiempo, presentan más allá de la lucha contra un conflicto irresoluble, la inspiración de una superación en el espectador y la ventana abierta a una victoria que, pese a no haber sido posible, podría haber existido o puede existir. Lo comprobamos, claro, en Buero pero aún más en la *Trilogía weskeriana* donde, pese a las evidencias que demuestran lo contrario, Sarah Kahn, auténtica heroína, sigue manteniendo intactos sus ideales y confiando en la llegada de la sociedad socialista, del mismo modo que la Beatie Bryant de *Roots* o la Jo de *A Taste of Honey*, encarnan la esperanza misma en sus respectivos entornos.

En este sentido, no podemos obviar la relación entre la ideología que se oculta tras las obras que nos ocupan y esa dialéctica optimista que, según los autores mencionados, destruye la esencia de la tragedia. Steiner señalaba: «[la cosmovisión] marxista admite el error, la angustia y la derrota momentánea, pero no la tragedia última [...] Una de las cualidades definitorias de una sociedad comunista sería la ausencia de teatro trágico» (Steiner, 2011: 271).

Así pues, de acuerdo a un pensamiento socialista –de nuevo, no necesariamente partidista– la derrota última, el callejón sin salida, no tendría sentido y, en última instancia, en el caso, por ejemplo, de Wesker –autor abiertamente comprometido políticamente– resultaría contraproducente con el fin último de su arte pues contribuiría al desánimo o al descreimiento con respecto de unos determinados objetivos del público de su tiempo⁵⁰. Así parece considerarlo también José María de Quinto quien, de forma semejante a como lo hacen Buero y Miller, advierte en la tragedia –incluso en la clásica– un resquicio abierto a la esperanza. Llama la atención cómo, a pesar de lo promulgado

⁵⁰ En este sentido, me parece interesante traer a la memoria lo que sucedió con la recepción de la versión de la *Numancia* cervantina que Rafael Alberti realizó para el Teatro de Arte y Propaganda en el año 1937. Muchos críticos señalaron que el final sacrificial de la obra lanzaba un mensaje equívoco sin reparar que, en última instancia y, como sucedió con piezas como *La tragedia optimista*, de Vichnievski –también montada por María Teresa León en el Teatro de Arte y Propaganda–, la muerte de los protagonistas no sólo ejemplificaba la fe y la abnegación de los personajes –sin duda, paradigmas de comunistas– sino que anunciaba el primer albor de la gran victoria final de los ideales principalmente republicanos en el caso de Alberti y marxistas en el del soviético. Hallamos aquí la perfecta definición de tragedia esperanzada –lógicamente así la entendió Alberti– y la interpretación de la obra cervantina como una tragedia cerrada donde no se intuye el mundo posible y futuro que anuncia el sacrificio de los numantinos. Para más información sobre la historia, virtudes dramáticas y recepción del montaje, cfr. López Fonseca, 2016.

por Steiner quien, curiosamente, consideraba que Brecht podría ser, de alguna forma, el valedor de la nueva tragedia, Quinto y Williams le niegan esta capacidad, en tanto en cuanto, no es autor de «tragedias cerradas». Desde el punto de vista de la recepción, la dramaturgia del autor alemán, al aplicar los efectos de distanciamiento y la distancia crítica, introduce una distancia sentimental, lo que, de alguna forma, evita que el público se vea arrastrado a una situación de enclaustramiento moral. Por otra, el mismo Brecht negó la tradición aristotélica de la tragedia a todos los niveles, especialmente la alta consideración del *fatum*. Tampoco era demasiado partidario el alemán de la tragedia de corte individual y se encontraba más proclive a la tragedia colectiva.

Por otra parte, una recuperación de la tradición clásica más pura y más cerrada, correría el riesgo de la aparición de un teatro «exclusivamente ensayístico» con sus consecuentes desviaciones intelectualistas y minoritarias que lo incapaciten para la gran función que le es propia» (Quinto, 1962: 129).

Sastre, por su parte, fiel seguidor de Brecht, también negaba la posibilidad de una tragedia pura, puesto que esta no podía darse en una sociedad profundamente degradada como la de aquel –y la de este momento– en la que:

se produce la objetiva identificación de lo trágico puro como cómico o, por lo menos, irrisorio. Lo trágico es cómico y, al contrario, en la comicidad de muchas situaciones reside lo más profundo e inalcanzable de la tragedia humana en esta sociedad. En tal medio degradado, podría decirse: yo me río antes y cuando usted alce su guardia para reírse conmigo se va a encontrar con que le he contado –sí, a traición– la tragedia que usted hubiera rechazado, o incomprendido, planteada en los términos inalcanzables para usted de una conciencia no degradada en pugna con la degradación (1995: 134)

Por otra parte, la hiperconsciencia de esa degradación conduce «al esperpento y al arrumbamiento de la tragedia como un trasto inútil o anacrónico y, quizá, con este arrumbamiento, a la inmersión de la obra en su degradado contexto social» (1995: 135).

Teniendo todo esto en cuenta, apostaba por una poética planteada desde el medio justo de esa conciencia que rechazase el elemento trágico puro –pues ya no era posible– y que lo preservase de la esperpentización «complejizándolo»: «La tragedia será así el núcleo real de una historia aparentemente no trágica. (Es decir, el tema trágico se presentaría como irrisorio para revelarla de acuerdo con el medio, en el que la tragedia se produce y al que se comunica)» (1995: 136). Así pues, llamó «tragedia compleja» a aquella nueva modalidad trágica protagonizada por un héroe «trágico-complejo», a caballo entre lo heroico y lo risible pero sin caer en la grotesquización, la tragicomedia ni la antitragedia brechtiana y que, combinase, a partes iguales, elementos irrisorios –distanciadores– y elementos trágicos o serios –identificadores. Además, el espectador

sería capaz de percibir ese núcleo trágico que estructura toda la obra sin necesidad de someterla a un análisis crítico –como ocurre con el esperpento o con el teatro épico– y se produciría una reinención de la tragedia clásica con los principios del teatro épico, esto es, una catarsis que es toma de conciencia y donde hay un movimiento distanciamiento–reconocimiento⁵¹. La primera obra con la que puso en marcha el modelo fue *La sangre y la ceniza* –escrita en 1965.

Aunque, desde nuestra perspectiva, el argumento fuese susceptible de ser interpretado como maniqueo, es evidente que, en la época, hablar de teatro comercial era hablar de comedia mientras que el género de Heráclito y Melpómene era mirado por los empresarios con muchísimas reticencias. En una entrevista a la altura de 1960, Carlos Muñiz comentaba esta anécdota con Conrado Blanco:

- ¿Por qué estrena tan poco?
- Habrá querido preguntarme por qué no estreno nada...
- Sí.
- Porque mis comedias son amargas. Por lo menos, eso me dicen los empresarios y directores que me conocen. Y el teatro amargo aquí interesa muy poco. Recuerdo que no hace mucho tiempo llevé una comedia, amarga, claro, a Conrado Blanco. Después de leerla me dijo: «Oye, he leído eso. Estupendo. Eres autor de los pies a la cabeza. Dialogas muy bien; construyes con mucha habilidad... Lo malo que tienes son los temas: tu comedia es muy amarga. ¿Por qué no buscas un tema más alegre? Si «pega» puedes ganar mucho dinero y así no volverás a sentirte amargado, y escribirás siempre cosas alegres y ganarás lo que quieras». Me pareció graciosísima la buena intención del empresario de Lara, pero le dije que yo no «quería» hacer teatro alegre. [...] Procuro ser sincero con mis sentimientos. Creo que el dramaturgo debe interpretar y exponer sinceramente lo que ve, lo que le inspira, lo que le hace sentir la realidad histórica y geográfica que le toca en suerte vivir. (L. M. 1960)

Algo semejante le sucedió a Rodríguez Buded: «El empresario elogió la pieza abiertamente y tuvo para mí las frases más animosas, pero rechazó la comedia, alegando, como únicas razones en contra, que era triste y que su argumento se desarrollaba entre gente humilde. Cito esto [...] por lo que encuentro en ello de sintomático» (Anónimo, 1961: 11).

Ambos testimonios nos hablan de esa concepción de un teatro volcado sobre la risa y sobre una esperanza transparente que los espectadores pudieran alcanzar sin asistir al sufrimiento del protagonista y sin tener que reflexionar demasiado sobre el estatus del hombre en la sociedad, su juego con ella y la posición más o menos heroica o victimaria del protagonista. La alegría, era uno de los mandamientos teatrales de cumplimiento

⁵¹ Para una explicación detallada de los conceptos teóricos, véanse Farris Anderson (1969) –especialmente con lo que de innovador aporta Sastre con respecto del teatro épico brechtiano– y Ruggieri Marchetti (1993). Para un estudio histórico de su aplicación en la trayectoria de Sastre, Oliva (1992).

obligatorio, no exclusivamente por motivos comerciales sino también estéticos. Al abordar la polémica sobre la conveniencia del verso en el teatro, Quinto (1962: 116) citaba a T.S. Eliot «[de aceptar el verso como fórmula de expresión dramática] no tendríamos que ser transportados a un artificial universo; por el contrario, nuestro propio mundo cotidiano, sórdido y lúgubre se vería iluminado y transfigurado repentinamente»⁵². Obviamente, los autores del momento entre los que se encontraba Quinto, reclamaban necesariamente lo contrario: la mirada frente a frente a la realidad circundante sin pretender que el teatro fuese un vehículo para dulcificarla o escamotear sus problemas. Aunque el cofundador del Grupo de Teatro Realista se refería al teatro en verso y no al teatro cómico, al reproche puede aplicársele a éste de igual modo, pues: «El mundo va a seguir igual de sórdido y lúgubre porque, al no ser revelada su sordidez, no ha podido modificarse» (1962: 116). Como demuestra Quinto –recuérdese, de nuevo el ya citado «Ausencia de la realidad»– y los críticos que integraban las filas de *Primer Acto*, el hecho de pretender poetizar en teatro, como el hecho de hacer comedia de una realidad determinada sin afrontarla en su totalidad, suponía evasión, escapismo y, aún con todo, testimonio de su tiempo. Pues, en el enfoque claramente socialista que empujaba a muchos de estos creadores, la creación artística resultaba inseparable de la sociedad que la alumbraba. Huelga apuntar que esta concepción dicotómica y polarizada que estamos estableciendo entre comedia y tragedia lejos de prefigurar cierto «totalitarismo estético» va encaminada a delimitar un teatro comercial, de raíz cómica y optimista –no exento, ni mucho menos, de calidad literaria o teatral–, que pone el foco sobre unos determinados objetivos y un teatro de cuño trágico que enfatiza sobre los conflictos existenciales y sociales del Ser Humano y, precisamente, con el auge del humanismo al que nos hemos venido refiriendo. La comedia de la época queda descartada de esta labor a causa de la domesticación del humor de los años 20 y 30, «devaluado» a mero divertimento. La risa había perdido su capacidad de denuncia por lo que la tragedia se había acabado asentando como el género privilegiado desde el punto de vista de esa crítica que demandaba una toma de posición política sobre las tablas.

⁵² El «menosprecio» de la poesía en el teatro y, en cierto sentido, de la poesía utilizada con fines sociales tiene que ver con la distinción entre poesía y prosa planteada por Sartre en «Qu'est-ce qu'est écrire?» que se concentra en la célebre máxima «La prose se sert des mots, la poésie sert les mots» (1948: 18-19). El escritor que escribe en prosa considera las palabras signos y está más cerca de los objetos, a diferencia del poeta, que considera las palabras como «des choses naturelles qui croissent naturellement sur la terre comme l'herbe et les arbres». Es por eso que, como hemos comentado anteriormente, la escritura en prosa revela a diferencia de, como parece insinuar T.S. Eliot, genera una realidad otra o la mejora.

No obstante y, lejos de «demonizar» al empresario teatral, no debemos permanecer ciegos ante la razón última de este rechazo general a la tragedia que reside en el gusto del espectador medio de la época, lógicamente burgués, que también demandaba un tipo de teatro cómico, blanco y tendente a la frivolidad y la evasión. El rechazo a la tragedia como el rechazo al realismo se produce por parte de un público burgués, por lo que el nuevo *épater les bourgeois* no puede ser menos que, precisamente, el realismo y la tragedia protagonizado por «los otros», todo un órdago para el fariseísmo burgués. Así lo demuestra el testimonio de José María Rodríguez Méndez (1965: 9): «Todavía no puedo olvidar la impresión que a ciertas señoras de la platea producían los personajes suburbanos de Lauro Olmo cuando se levantaban airadas como si acabaran de llegar los marcianos al escenario del madrileño teatro Goya (a unos dos kilómetros hubieran podido ver esa realidad viva en la madrileña barriada de Palomeras). Tampoco he podido alejar de mi mente los frenéticos pateos ante la obra de Martín Recuerda o la extrañeza boba ante los “Tarantos” de Alfredo Mañas». Coincido en este sentido con la categórica afirmación Quinto, para quien «Lo único que escandaliza a la burguesía, lo único que llega a irritarle es la verdad, la autenticidad» (1962: 150).

Más avanzado el decenio, ya en 1966 y con la Generación Realista dando muestras de agotamiento, Buero constataba este renacimiento de lo trágico y su buen estado de forma: «Durante estos años, la actitud espontánea de los jóvenes ha venido siendo favorable a una restauración de la tragedia: ansiosos de las graves verdades escénicas por una lógica reacción ante el exceso de teatro superficial y conformista, vislumbraban tal vez en la reconsideración del sentido trágico de la vida el teatro una de las bases donde poder apoyar sus deseos de enfrentarse a las mentiras, trivialidades y conformismo que advertían en la vida misma» (1966, 4-5).

La cita no deja lugar a dudas sobre el carácter de divertimento de la comedia coetánea y resulta curioso constatar cómo los temas «serios» han repelido la comedia blanca de forma que siempre que hablamos de crítica o compromiso en la época necesariamente barajamos términos como «tragicomedia» o «humor negro». La comedia blanca, bienintencionada, se rechaza en Inglaterra no sólo por agotamiento sino, como en España, por su incapacidad para vehicular un discurso de la crítica o de la indagación en esa «verdad» de lo humano a la que Ionesco se refería en su discurso en el Institut Français. La comedia podría haber sido el medio pero no lo fue y, siempre que aparece la sonrisa, lo hace en su versión más baudelairiana o, si queremos, más esperpéntica. Así sucederá en *Las viejas difíciles* o *El tintero* deudoras de la tragedia grotesca de Arniches

y del esperpento entendido a la manera de Buero Vallejo en su discurso de entrada a la Real Academia (1974: 23), esto es, como una forma que no obvia esa mirada «de pie» que se desliza entre la displicencia de la mirada «desde arriba». Esa visión humana y fraterna del autor –y, por ende, del lector-espectador– con respecto de determinados personajes, engrandece las piezas y las dota de un halo trágico incontestable que sería imposible si no hubiese un tratamiento «humano» de algunos personajes que claman por su dignidad⁵³.

Gracias a la recuperación de la tragedia se podían desenmascarar los discursos «oficiales» que los espectadores recibían en determinados productos culturales e «informativos».

2.11. EL PROBLEMA DEL PÚBLICO

A pesar de la ruptura con el teatro comercial y de la modernización escénica a todos los niveles: textual, dramaturgico, actoral y escenográfico, el divorcio entre el nuevo teatro y el público, salvo en contadas ocasiones, no dejó de convertirse en una realidad. Los estrenos fueron escasos, hubo varios fracasos de público y, en esencia, el teatro hegemónico seguía siendo el mismo de hacía años. Así lo destacaba Kenneth Tynan en su columna en *The Observer* publicada el 1 de octubre de 1961: «so little in ten years, seems to have changed [...] A decade ago, roughly two out of three London theatres were inhabited by detective stories, Pineroesque melodramas, quarter-witted farces, debutante comedies, overweight musicals and unreviewable reviews [...] the same is true today» (*apud* Nicholson, 2012: 26).

Por otra parte, Rebellato (1999: 104) destacaba cómo en el caso inglés –y es perfectamente aplicable al fenómeno español– se pensaba en el público como un ente pasivo que debía apreciar y entender la gran renovación artística que los autores le estaban brindando sin rechistar. Tanto George Devine al mando de la RSC como Quinto o los críticos de *Primer Acto* esperaban generar un nuevo público a través de sus obras que apoyasen su labor teatral. Así lo afirmaba el director Lindsay Anderson en su artículo «Vital Theatre?» publicado en *Encore* en noviembre de 1957: «For effort to be creative, response must be creative too. The development of a new kind of theatre (what Encore

⁵³ Esta concepción «híbrida» del esperpento, hoy comúnmente aceptada –y ya apuntada por Alonso Zamora Vicente en el mismo foro en 1967–, resultaba una novedad entre la crítica de la época como Buero demuestra por activa y por pasiva –en nuestra opinión, en una velada alusión a las firmas de *Primer Acto*. La lectura monolítica de Valle como autor caustico con respecto de la realidad de su tiempo y la búsqueda de la efectividad crítica de su teatro difuminaron el aprecio de las sutilezas o variaciones formales.

calls “vital theatre”) is intimately bound up with the development of a new kind of audience. But this, of course, cannot just be achieved by slanging existing audiences and critics [...]. It carries us further – to the need for a new conception of the relationship between art and audience, a total change of cultural atmosphere» (Marowitz *et al.*, 1981: 46).

El sueño pareció posible gracias a *Look Back in Anger* pero, con el paso de los años, los fracasos se fueron sucediendo. Se esperaba a ese público ausente, aquél que podía identificarse en primera instancia con los conflictos presentados pero este no llegaba. Incluso en un coloquio convocado por *Primer Acto* en el año 61, en el que participaron varios autores premiados de la época –Muñiz, Rodríguez Buded, López Aranda, Marrodán– se llegó a entender la asistencia de cierto tipo de espectadores a las salas una «desnaturalización» de su carácter: «El pueblo está ajeno al fenómeno teatral. El público de teatro pertenece a una sola clase social. Incluso si alguien de un nivel inferior acude a un patio de butacas y lo hace como un acontecimiento inusitado y, en cuanto a espectador por de pronto, está renunciando a su clase y aspirando a situaciones acomodadas» (Anónimo, 1961a: 2). Se buscaba, por tanto, a un público «hipotético que no se encuentra en el patio de butacas» (Anónimo, 1961a: 2) o en cuya existencia ni siquiera confiaban los propios autores:

[laboratory productions] They can only really fulfil their function with audience who come, not with the passive expectation of “entertainment”, nor just with mouths wide open for another slab of minority culture, but themselves prepared to give something, to work, with minds open and alert, themselves creative (*Judge Not* should be inscribed on the programme.) But this kind of audience – I am driven to conclude – does not exist in London (Marowitz *et al.*, 1981: 46)

Resulta sumamente sugerente la lectura que Rebellato hace del fenómeno pues, en lugar de considerar al público en calidad de «consumidor» –y, por ende, cargado de razón y con cierto derecho a crítica sobre el producto «consumido»–, se considera «cliente» y, por tanto, desprovisto de esa capacidad de juicio. El hecho de que el público no asista al teatro no lleva a los autores a cuestionar la calidad de su labor sino a cierto despotismo ilustrado que pretende imponer su criterio al receptor en lugar de hallar un punto de encuentro con él. En el ya citado «Oh for empty seats!» la idea de la independencia del público llega al paroxismo: Brook cargaba contra el «full or empty seats» como vara de medir, pues la indiferencia del público humillaba al escritor y a su ego y, en última instancia, mantenía o no una obra en cartel y proponía un teatro donde se pudiese representar sin necesidad de ocupar ni una sola butaca. No obstante y, a pesar

de lo extremado de su idea –sobre la que Rebellato ironiza con mucha retranca– Brook hablaba, más que del público, del carácter venial del propio hecho dramático y que, las más de las veces, subyugaba al artístico. Para él, la «descomercialización» del teatro residía la base de la experimentación, del teatro valiente. Ello sólo podía hacerse a través, claro, de un fuerte programa de subvención estatal que mantuviese la apuesta y garantizase la mínima estabilidad del montaje.

Nos encontramos, de nuevo, con el eterno problema del público y el de la ancestral crisis del teatro que a él se asocia y que, a diferencia de lo que pudiéramos pensar desde España, en Reino Unido también se acusaba, como demuestran las palabras de Lindsay Anderson en el mencionado «Vital Theatre?»: «Yes, of course our theatre is moribund» (Marowitz *et al.*, 1981: 41).

En España también se hablaba de crisis del sector, se debatía y se repensaba la función del teatro, la actitud del público y las ayudas y subvenciones a los profesionales como demuestra el punto 9 las conclusiones de las «Coloquios sobre problemas actuales del teatro en España»: «Proponemos la sustitución del actual sistema de concesión de Premios Nacionales [...] por una ayuda anticipada en concepto de gastos de montaje, a cualquier empresa española que se comprometa al estreno de una obra de autor español vivo, según dictamen previo del consejo Superior del Teatro [...] Debería hacerse un capítulo general con todos aquellos premios con que el Estado español trata de estimular las actividades escénicas» (*apud* García Lorenzo, 1981: 90-91). Dicha ayuda gubernamental se requiere, claro, porque no sólo porque el teatro se encontrase en uno de sus momentos artísticos más precarios sino porque estaba, más que nunca, a merced del público, un público que comenzaba a preferir la espectacularidad del cine –y la absequibilidad de la entrada de las salas de barrio, que proliferaban extraordinariamente–, así lo manifestaba también en el segundo epígrafe de las citadas «Conclusiones» y artículos como el publicado por el siempre crítico Ricardo Doménech en el número 42 *Primer Acto* (1963):

[es un] hecho objetivo que en España a la gente no le interesa el teatro. La media docena de espectadores de la tarde y la media docena de espectadores de la noche suman igual juntos que por separado: suman un público minoritario, reducidísimo, integrado por unos matrimonios burgueses que van allí como podrían ir a una sala de fiests o como podrían ir a cualquier otro sitio en que se les ofriese la oportunidad de matar el tiempo. Mientras, el otro público –ese público posible, el gran público integrado por las clases populares– vive de espaldas al teatro, y esto es así porque el teatro en su día se puso de espaldas a él, a su problemática y a su condición (Doménech, 1963: 4)

Finalmente, el teatro volvió a buscar a ese público, durante apenas unos meses, el encuentro fue buscado pero el espectador tampoco respondía y seguía más interesado en otro tipo de teatro. El mensaje no terminaba de calar. En su artículo «*Raíces* o la oportunidad perdida», Monleón (1966: 21) se lamentaba de la escasísima acogida de una de las obras más importantes del teatro social europeo en nuestro país y el efecto disuasorio que podía ejercer sobre los empresarios y las compañías teatrales a la hora de exceder los márgenes estrictamente comerciales para hacer algo distinto:

En este punto tenemos, creo, perfecto derecho a lamentar que la asistencia de un público joven y universitario no haya sido mejor. Algunas veces hemos oído manifestaciones radicales que descargan en la censura todo el peso de nuestros problemas teatrales. Pues bien, ahí ha estado *Raíces*, en medio de la casi general indiferencia. ¿Qué empresario va a trabajar para un tipo de público que aún no responde ni acude en la medida de sus fuerzas? ¿Qué puertas no dejarán de abrirse tras la discreta acogida de *Raíces*? [...] Sólo los ingenuos esperan la obra perfecta. Importa el hecho de que *Raíces* pertenecía a una categoría teatral determinada y que no hemos sabido o podido defenderla con la tenacidad con que el público conservador defiende a sus autores.

Resultan especialmente elocuentes sus últimas palabras pues dejan entrever el importante valor de la crítica y de la apuesta dramática que se ofrece por encima, como le ocurría a Brook, de las preferencias del público y de los propios defectos del montaje. Aquí, además, la batalla que se libra excede el ámbito puramente teatral sino también ideológica y social –pues el componente político estaba, claro, mucho más vivo en nuestro país. No obstante y, pese a la defensa que, a la altura de 1966 Monleón llevaba a cabo de Wesker, el paso de los años hizo mella en estos autores que, poco a poco, fueron condenados al olvido tanto por los escenarios como, claro, por los espectadores que apenas había tenido ocasión de conocerlos en toda su magnitud.

En este sentido, es evidente el importantísimo papel que ejerció la crítica y la ruptura que, desde la polémica sobre el posibilismo en las páginas de *Primer Acto* se produjo, por ejemplo, entre esta revista y algunos de sus colaboradores⁵⁴. Antonio Fernández Insuela (1986: 256-260) realiza un interesante recorrido a través de la evolución del sentir de algunos autores –Carlos Muñiz, Martín Recuerda y Rodríguez Méndez– con respecto del que, hasta entonces, había sido considerado el gran «padre» de toda la Generación Realista: Antonio Buero Vallejo. Si nos detenemos en las palabras de, por ejemplo, Carlos Muñiz, advertiremos la enorme distancia que media entre sus primeras declaraciones y las últimas, donde pesa la losa del posibilismo, la falta de

⁵⁴ Por ser una polémica ya de sobra conocida por el estudioso y aficionado del teatro, remito al artículo de Iglesias Feijóo (1996) para un estudio pormenorizado de los textos publicados en *Primer Acto* y las concepciones estéticas de Sastre y Buero a este respecto.

compromiso de la que se acusaba al dramaturgo alcarreño y, sobre todo, del demérito en el que habían caído determinadas etiquetas. De alguna forma y, si bien sería falso afirmar que los autores llegaron a alcanzar un determinado estatus de reconocimiento social, sí es cierto que, los estilemas que en un principio fueron considerados un revulsivo a la monotonía del teatro comercial y la vía de la modernización del país... pasaron a ser tenidos por *tics* cuando fueron asimilados como tendencia en el teatro. En este sentido, el debate crítico desempeñó un papel determinante en la pérdida de prestigio del realismo a favor de movimientos de cuño vanguardista postbrechtianos y artaudianos como el Living Theatre que, a través de la experimentación con la forma, canalizaban la protesta contra la alienación de un modo muy distinto.

Por otra parte y, desde nuestro más profundo respeto, consideramos que se pecó de un cierto esnobismo en el marco de los medios especializados que se subieron al carro de las tendencias extranjeras y, de alguna forma, bajaron del pedestal al que previamente habían subido a estos autores y la forma que defendían en apenas unos años y sin que se hubiese producido un corpus de estrenos tan vasto como para producir una sensación de «hartazgo». Sin embargo, esa sensación existió y el crítico Carlos Luis Álvarez (1971) en su crítica al estreno del 71 de *Un sabor a miel* para *Arriba*, no pudo ser ser más contundente:

Se trata, en fin, de una retrospectiva. Los «jóvenes airados» no son ya un grupo con intención colectiva y espontánea, y su documentalismo, su naturalismo, está sobrepasado. Naturalismo no equivale a realismo. Una cosa es Zola y otra Cervantes, de igual modo que una cosa es John Osborne y otra Bertolt Brecht. Aquella «teatrical bombshell» que dejó boquiabierta a la sociedad británica se ha transformado en un petardo consentido. Hace tiempo que los ingleses han cerrado la boca. [...] Todo el grupo (Kingsley Amis, Lindsay Anderson, John Braine, Iris Murdoch, etc.) crea sus obras con rancios materiales de folletín. Al cabo del tiempo, me parece que la «combustible atmosphere» de sus piezas se basaba sobre todo en la revitalización del lenguaje y que extrajeron del fondo pulposo y húmedo del barrio bajo, y en la acción, nunca puesta relieves suficientemente, de los directores de escena.

El extracto nos da la medida del cambio en la consideración de este teatro en apenas unos años. Se hablaba de un «naturalismo» sobrepasado y se sitúa a Brecht como término de la comparación —en una valoración, claro, muy superior— sin tener en cuenta la permeable definición de realismo acuñada por él mismo en la que, sin duda, caben estos autores. Al tiempo, se alaba en la crítica la puesta en escena de Narros —en la que la música tocada e interpretada por los autores desempeñaba un papel importante—, por emular la manera brechtiana del espectáculo sin tener en cuenta que ya Joan Littlewood había hecho exactamente lo mismo en Stratford East. No deja de ser curioso cómo el crítico alaba la

puesta en escena, el trabajo de los actores y refiere la favorabilísima y entusiasta reacción del público en una crítica que comienza precisamente con consideraciones muy tajantes sobre el contexto en el que fue alumbrada. Queda demostrado que el público – recordemos, de un teatro comercial– sin demasiada información teórica o histórica sobre tendencias o movimientos teatrales, dio marchamo de validez y actualidad a la pieza que «en abstracto» era susceptible de ser considerada un «petardo consentido».

3. VARIACIONES DEL MODELO REALISTA

3.1. EL TEATRO HISTÓRICO: ¿PUNTO DE FUGA DEL AQUÍ Y AHORA?

Según la definición de realismo propuesta por Raymond Williams (1977) que hemos venido manejando, uno de los grandes elementos definitorios que la determinaban era la contemporaneidad. Sin embargo, en este período y en estos autores, el teatro histórico conoció un auge espléndido lo que, *a priori*, llama inmediatamente nuestra atención si tenemos en cuenta que el afán con que los autores comienzan a escribir esta motivado por su *hic et nunc*. ¿Realmente nos encontramos ante una contradicción?

Partimos de la definición de drama histórico que ofrece Kurt Spang citando las teorizaciones sobre la novela de Harro Müller (1998: 26): «El drama histórico es una construcción perspectivista estéticamente ordenada de situaciones documentables a caballo entre la ficción y la referencialidad, una construcción dirigida por un determinado autor a un determinado público en un determinado momento». A la que añade: «[...] por lógica la historia narrada y actuada debe ubicarse en el pasado, si no, dejaría de ser novela o drama *históricos*». Siguiendo la clasificación de García Barrientos (2007: 113), se trataría, estructuralmente, de obras con «una distancia temporal simple y retrospectiva». La lejanía del hecho dramatizado con respecto del momento de escritura del autor es relativa y no ha llegado a determinarse pero, curiosamente, prácticamente todos los dramas históricos que escriben nuestros autores están situados en la Edad Moderna como veremos más adelante.

El interés dramático del teatro histórico, sobre todo cuando este está protagonizado por figuras de sobra conocidas por el espectador, radica en el simbolismo del pasado como constructo «mítico», en el impacto que determinadas personas o sucesos han tenido en la posteridad, hasta el punto de generar una especie de carácter de eternidad. Por otra parte, el pasado es un catalizador del romanticismo, una vía a la fabulación; otras es visto casi como argumento de autoridad... Resulta innegable que el pasado ejerce una cierta atracción en quien escribe pero también en quien lee u observa: una suerte de solemnidad –al menos *a priori*– que una obra ambientada en la cotidianidad del espectador no consigue provocar. Así lo explicaba un crítico anónimo en *Primer Acto*:

En su demanda natural de novedades, cierto sector del público, un poco cansado ya de las formas aludidas antes, inicia en los últimos años una regresión. Cuando un grupo social no encuentra hacia delante su evolución natural, puede, en su precisión de moverse hacia algún sitio, hacerlo hacia atrás. De esta manera se advierte en los últimos años una demanda por todo lo antiguo: en las películas, en los dramas evocadores del pasado, no por mejor, sino por pasado; en los artículos periodísticos de añoranzas y nostalgias;

incluso en secciones enteras de muchos periódicos, que se dedican a reproducir con enorme éxito noticias de hace cincuenta años (Anónimo, 1961a: 2).

No cabe duda de que el drama histórico establece una distancia con respecto del tiempo del autor y el espectador. No obstante, especialmente en el teatro del XX y, en el caso español, especialmente en el de la segunda mitad de siglo, se establece una cierta igualación entre el hecho histórico que se sube a las tablas y el/los sucesos coetáneos al autor. Según Harben (1988: 6), fue Bernard Shaw el primero que rompió con las convenciones del teatro histórico decimonónico a través de un «overt treatment of the past in terms of the present». Gracias a la presentación de una serie de acontecimientos –generalmente reales– acaecidos en el pasado y los conflictos que éstos plantean, el dramaturgo es capaz de hacer reflexionar al espectador activo sobre ellos en primera instancia y, a través de un ejercicio analógico –sugerido e intrínseco al propio texto–, sobre su propia contemporaneidad. Por consiguiente, el ayer arroja luz sobre el hoy y lo explica del mismo modo que el hoy dirige nuestra lectura del ayer. Se establece, pues, una dialéctica entre esos dos ejes temporales que destierra, obviamente, la interpretación meramente historicista o idealizadora de aquello que está representando⁵⁵.

Este intercambio dialéctico supone una diferencia sustancial con respecto del teatro histórico comercial decimonónico y del primer tercio del siglo XX que volvía los ojos hacia la Historia con pretensiones totalmente distintos. En el caso español, el gran referente de este teatro es Eduardo Marquina que, en mitad de la crisis de fin de siglo, ofrecía al espectador el asidero de un pasado glorioso, idealizado, donde descansaban los eternos universales de la castellanidad que podrían despertar en el público no sólo un orgullo perdido sino que proporcionaban un «ejemplo» a seguir, una suerte de faro en la confusión y la pérdida de valores en las que se veía inserto.

Con la llegada de la Dictadura, algunos de los integrantes de la pléyade intelectual del Régimen se lanzaron también a escribir obras de corte histórico, muy reseñable es el caso, por ejemplo de José María Pemán, quien ya tenía experiencia en estas lides –*Cisneros* (reestrenada en 1939), *El divino impaciente* (estrenada en 1933 y repuesta hasta la saciedad durante los primeros años de la Dictadura)⁵⁶ *La santa virreina* (1939), *Por la*

⁵⁵ Aunque cae fuera del marco temporal de esta tesis, hemos de mencionar la estupenda «Trilogía aragonesa» (*La conjura. La noche del veneno. La urna de cristal*) de Ramón Gil Novales –editada por Jesús Rubio en 1990 bajo el auspicio del Instituto de Estudios Altoaragoneses.

⁵⁶ *El divino impaciente* es, sin duda, uno de sus obras más importantes, una loa a la monarquía escrita en tiempos de República que se repuso una y otra vez durante la Dictadura, centrada en la figura de San Francisco Javier, «la figura del mítico misionero constituye un punto de partida para desarrollar una defensa del rey –en este caso de Portugal– como garante de justicia y elemento imprescindible para desequilibrar

virgen capitana (1943), *Felipe II: las soledades del rey* (1957)–. Este gusto por la ficcionalización de la historia alcanzó también la gran pantalla: desde *El Quijote cristiano* de Rafael Calvo –*Don Quijote de la Mancha* (1948)– al panegírico cidiano de Samuel Bronston –*El Cid* (1961)⁵⁷. En este caso, el teatro histórico del Franquismo no puede entenderse como una vía de escape sino como el refuerzo de una serie de valores que el Movimiento Nacional pretendía hacer suyos así como la apropiación de determinados períodos de la Historia de España, con especial énfasis en aquellos de mayor gloria militar y política. Otras veces, como ocurre en *Felipe II*, se pretendía ofrecer una imagen prístina y sin tacha de personajes muy cuestionados desde el punto de vista historiográfico, sobre todo a nivel internacional. Sea como fuere, tanto en la vía más escapista como en la puramente ideológica, el pasado ofrece sobre el presente un carácter aleccionador y permanece como un objeto de culto, inalterable, es el historicismo desde la nostalgia o desde el rescate de una tradición de la cual el sistema de gobierno actual pretende inscribirse como último eslabón. Esta lectura interesada de la Historia no es exclusiva de nuestro país, pues se presenta en todas aquellas geografías que pretenden justificar su presente a través de su pasado, de hecho y, como es bien sabido, ya Lope de Vega o Shakespeare utilizaron el drama histórico con fines políticos (cfr. Casa, 2006; Legatt, 1988). En el caso opuesto encontramos, por ejemplo, a la Unión Soviética, que llegó incluso a condicionar sus estudios históricos en función de los intereses políticos más acuciantes del momento (cfr. Roberts, 1965).

La gran novedad que representan los 50 en ese sentido es su carácter dialéctico, no a través de la presentación de determinadas figuras honorables dignas de ser imitadas sino por su desmitificación, por su humanización y, por ende, por la posibilidad de establecer ese parangón con el hoy, ese diálogo. La visión esclerotizada e histórica de la Historia ya no servía de mucho. A colación de este teatro «arqueológico» y su unívoca interpretación Buero Vallejo afirmaba (Ruiz Ramón, 1988: 18-19)⁵⁸:

atenerse en el teatro a interpretaciones históricas tradicionales equivaldrá a convertirlo en una rémora paralizante de la formación del espectador y no en un estímulo de sus instancias críticas. El teatro histórico inspirado en el pensamiento tradicional ni siquiera

la balanza a favor del interés divino frente al terrenal» (cfr. Peral, 2006 para un análisis más detallado de la ideología de la pieza).

⁵⁷ Uno de los casos más célebres fue el de Juana «La Loca», que se convirtió en uno de los grandes éxitos de Cifesa con la *Locura de amor*, de Juan de Orduña (1948), basada en la obra de Tamayo y Baus. Para conocer más sobre el paso de la adaptación teatral al cine, cfr. Mañas Martínez, 2002; acerca la lectura política de la película, cfr. Juan-Navarro, 2005 y, sobre la evolución del mito Labanyi, 2001 o Martínez Alcorlo, 2015.

⁵⁸ La ponencia «Acerca del drama histórico» fue leída por Núria Espert durante el Encuentro de Teatro España-América Latina celebrado en Cádiz en 1980.

corroborar, como pretende, la supuesta excelencia de ese pensamiento; va a remolque de éste y entraña una simplificada fijación ideológica más inmovilista aún que la interpretación histórica de donde procede, de ordinario algo más compleja y cambiante. [...] El teatro histórico es valioso en la medida en que ilumina el tiempo presente, y no ya como simple recurso que se apoye en el ayer para hablar del ahora, lo que, si no es más que recurso o pretexto, bien posible es que no logre verdadera consistencia. El teatro histórico ilumina nuestro presente cuando no se reduce a ser un truco ante las censuras y nos hace entender y sentir mejor la relación viva existente entre lo que sucedió y lo que nos sucede. Es el teatro que nos persuade de que lo sucedido es tan importante y significativo para nosotros como lo que nos acaece por existir entre ambas épocas férrea, aunque quizá contradictoria, dependencia mutua.

Esto es, el nuevo auge del teatro histórico no ha de interpretarse como exotismo romántico ni, por supuesto, como una suerte de resurrección de un pasado glorioso bien en el que inscribir o justificar una determinada ideología bien en la que el público pueda lamerse las heridas sino como el planteamiento de una serie de preguntas a partir de unos hechos pasados a las que el espectador ha de dar una respuesta desde el presente y que puede incluso aplicar en ese presente. Del mismo modo, el presente también se enfrenta a esa Historia, es capaz de modificarla, de reescribirla. Nos encontramos así con dos niveles de lectura necesariamente interdependientes para la captación del mensaje último de la obra. A través de un cuestionamiento del hecho histórico mediante la ficcionalización de los sucesos reales se impele a la reflexión y, por ende, a una evolución de la Historia –contemporánea– a través de la Historia cuya concepción también se ve movido a la evolución.

Como comentábamos en el epígrafe anterior, todas estas obras se estructuran a partir de una analogía ficción–realidad, que, en el caso del drama histórico se traduce en esa igualdad presente–pasado a la que nos veníamos refiriendo. Esta suerte de «equivalencia temporal» es la que, Ruiz Ramón (1988: 167-170) aludió como «tiempo de la mediación».

Todo relato histórico es, en principio, analéptico, y está construido sobre la separación de dos tiempos [...]. En el drama histórico, sin embargo, esa separación tiende a borrarse, e incluso a anularse, por virtud de las muy especiales relaciones dialécticas que el dramaturgo [...] establece [...] entre el que llamamos «tiempo histórico» y el tiempo actual [...]. El autor ha superpuesto, pegándolo, el tiempo del relato al tiempo del objeto narrado, interpretando recíprocamente uno desde el otro. El llamado tiempo histórico no es tal, sino puro tiempo de la mediación, es decir, un tiempo que no existe sino como mediación dialéctica entre el tiempo del pasado y el tiempo del presente, un tiempo construido en que se imaginan, se inventan o se descubren nuevas relaciones significativas entre pasado y presente capaces de alterar el sentido del uno como del otro⁵⁹.

⁵⁹ Así lo declaraba, por ejemplo, uno de los grandes referentes de este teatro histórico, Arthur Miller en «*The Crucible* in History»: «*The Crucible* straddles two different worlds to make them one, but it is not

Este marbete denomina, pues, a una unidad temporal desde el punto de vista de la creación / recepción, o sea, una categoría intelectual más que estructural. El componente de denuncia que conllevan estas obras se apoya sobre este «tiempo de la mediación» que, en nuestra opinión, se fundamenta en un juego con el perspectivismo. En toda obra literaria histórica se establece un cruce de perspectivas que operan tanto en el plano dramático como en el ideológico en el momento de su recepción. Desde el punto de vista teatral, la *ironía trágica* juega un papel primordial dando pie a una tensión que propicia la teatralidad y la participación activa del espectador a la hora de interpretar el mensaje último de la obra, es decir, la intelección de su ideología. Mediante la desimplicación y la objetividad que se supone hacia un determinado acontecimiento alejado en el tiempo, se impone una perspectiva afectiva generada por el autor dirigida a despertar una simpatía en el espectador hacia determinados personajes. Así pues, desde una posición *a priori* menos implicada –por tratarse de un hecho *ajeno* a su tiempo– el espectador evoluciona hacia una empatía –natural a la lectura de toda obra literaria–, de forma que se identifica con quien el dramaturgo pretende que se identifique y se oponga a aquellos personajes portadores de los principios que el dramaturgo pretende denunciar. Por otra parte, el espectador es capaz, en segunda instancia, de tender puentes hacia su propio presente y examinarlo a partir de una cosmovisión más amplia gracias a la adquisición de nuevas referencias –compartidas ahora con el autor de la obra. Esta identificación es una consecuencia de la total ausencia de distancia temática en estas obras. La recurrencia a la estructura del drama histórico resulta clave a la hora de abordar asuntos de índole ideológica o política. No exclusivamente como un método de elusión de la censura o de posibles polémicas derivadas de la explicitación del mensaje obras comprometidas, sino sobre todo, por las posibilidades teatrales que ofrecen y su capacidad para incitar la reflexión en el espectador. Esto explica su aplicación más allá de nuestras fronteras no sólo en el caso de temas espinosos como el macartismo en el caso de *The Crucible*, de Miller, sino en la pura llamada de atención, a través de personajes controvertidos o situaciones de crisis del pasado, sobre los problemas de hoy.

history in the usual sense of the word, but a moral, political and psychological construct that floats on the fluid emotions of both eras» (2000).

3.1.1. En tiempos de brujas y herejes... Una metáfora recurrente.

La elección de determinados episodios de la Historia se entiende también como alegoría del presente. Como comentábamos anteriormente, han sido muchas las obras ambientadas en la Edad Moderna y, más en concreto, en el período de mayor auge de la Inquisición. Es cierto que, desde una época bien temprana, herejes y brujas han aparecido en el teatro español –recordemos a la inolvidable «puta vieja» de Fernando de Rojas– hasta el siglo XX. La imaginería de la nigromancia: aquelarres, sortilegios... ha servido como pretexto para configurar un universo mítico que conviviese con el real –tal es el caso de Valle-Inclán– o para explotar el lado fantástico y dionisiaco en sus obras –como sucedería más adelante con Francisco Nieva. Sea como fuere, estos personajes siempre han representado un grupo al margen de lo establecido y opuesto a las leyes religiosas y sociales por las que su sociedad se regía, razón por la cual fueron señalados y perseguidos sistemáticamente a través de los siglos. Es precisamente esta condición proscrita la que resulta atractiva a estos autores que entendieron la sociedad de la superstición y la delación, como un trasunto de aquella de la que formaban parte.

El auge del teatro histórico al que venimos refiriéndonos subrayó el interés por los prohombres de la época moderna –muchos de ellos considerados herejes por la Inquisición y perseguidos por las altas instancias– y fue cultivado recurrentemente tanto entre los dramaturgos de la Generación Realista como para algunos de los que configuraron el llamado Nuevo Teatro.

A la manera romántica, los heterodoxos se convierten de nuevo en el *alter ego* no sólo de los autores, sino de todos los oprimidos y silenciados por el Régimen o contrarios a él. Así, las brujas, los procesos inquisitoriales, las delaciones... volvieron a subir a las tablas para hablar a los espectadores de una *pretérita contemporaneidad*. Aunque *Vida de Galileo* de Bertolt Brecht anunciaba ya algunas de las claves de estos dramas de temática *inquisitorial* –sin ir más lejos, el acoso del intelectual por las altas instancias eclesiásticas–, quizá el ejemplo más paradigmático lo constituya *The Crucible*, donde las denuncias de hechicería actuaron como toda una alegoría de la «caza de brujas» del general McCarthy. En uno de los ensayos sobre la obra, Miller puso de manifiesto cómo, más que la existencia o no, de la brujería –en la que todos los habitantes de Salem creían *de facto*⁶⁰– asombraba la arbitrariedad que regía la consideración de cualquiera como

⁶⁰ «Hubo brujas, desde luego, si no para la mayoría de nosotros, sí para todos los habitantes de Salem; y, claro está, hubo comunistas, pero ¿qué amenaza representaban? Tal era para mí el problema. En mi época estudiantil, me influyó en gran medida un enfoque marxista de la sociedad –cada vez menos, conforme

sospechoso. Estas mismas acusaciones infundadas revividas años más tarde, tras el fin de una Segunda Guerra Mundial en la que, teóricamente, se había combatido por los derechos individuales resultaban totalmente escandalosas –sobre todo, tratándose del pueblo norteamericano, visto a sí mismo como adalid de las libertades: «Vi extirpar minuciosamente del cuerpo social el respeto público como las alas de los insectos y pájaros que arrancan los niños crueles, y a ciudadanos grandes y nobles acusados de traidores sin que en ninguna parte hubiese la menor muestra de indignación. El tácito código de la tolerancia, al parecer, ya no había que observarlo» (Miller, 1988: 301).

Resulta evidente, por tanto, la intención de Miller: la denuncia, a través de su obra, no sólo del fenómeno del episodio histórico del macartismo y la ignominia que lo rodeó sino también de la intolerancia hacia cualquier idea contraria al *Establishment* así como un fiel retrato de la paranoia a la que una sociedad puede verse abocada a causa del miedo⁶¹. Miedo a las represalias de una ortodoxia generada, a su vez, por el temor a todo aquello que se considera distinto –ergo peligroso. Por otra parte, también late la cuestión de la (in)moralidad que rige la justicia y lo falible de sus métodos, como veremos en algunas obras españolas como *Diálogos de la herejía*, de Gómez Arcos.

Con *The Crucible*, el dramaturgo norteamericano ofreció el fruto de una manifiesta reflexión sobre su propio momento histórico, hasta el punto de que el texto subvierte, en el dominio de la acotación, la objetividad inherente a la misma y se empapa de subjetividad derivando hacia lo ensayístico: «*Las brujas de Salem*, tal como fui desarrollándola durante más de un año, se convirtió en la imponente evidencia del poder de la imaginación humana inflamada, la poesía de la insinuación y, finalmente, la tragedia de la resistencia heroica a una sociedad poseída hasta el extremo de labrarse la ruina» (Miller, 2002: 320). No consideramos nada aventurado afirmar que fue este ejemplo, de gran eco internacional, el que inspiró a otros dramaturgos comprometidos a explorar esos mismos conflictos a través de una metáfora semejante. Al fin y al cabo, John Proctor es

pasaban los años–, y puesto que había conocido a muchos marxistas y numerosos simpatizantes, de ninguna manera podía aceptar que esas personas fuesen espías o estuvieran incluso dispuestas a plegarse a la voluntad de los soviéticos en alguna crisis futura» (Miller, 2002: 318).

Y añadía en sus memorias: «El interrogante político, por lo tanto, de si las brujas y los comunistas podían compararse no tenía ya importancia. Lo que en ambos casos se daba de manera manifiesta era el sentimiento de culpa, la culpa, separada por dos siglos, de abrigar sentimientos ilícitos y reprimidos de rebeldía y hostilidad hacia la sociedad normal y diurna, tal y como la definían sus columnas más ortodoxas. Sin sentimiento de culpa, la caza de rojos de los años cincuenta jamás habría tenido el ímpetu que tuvo» (Miller, 1988: 328).

⁶¹ «Desde luego, la paranoia engendra paranoia, pero debajo de ésta subyace una verdad irritante y desagradable, una verdad tan repugnante que produce fantasías de persecución a fin de ocultar su existencia» (Miller, 2002: 316).

uno de los pocos héroes teatrales de este período que se reivindica en su esencia «I want my name» frente a la alienación definitiva que representa la vida en convivencia con los valores de esa sociedad que, poco a poco, se está destruyendo a ella misma.

Tras su exitoso estreno en el Teatro Español de Madrid el 20 de diciembre de 1956 (cfr. Gil Fombellida)⁶², donde alcanzó las 99 representaciones y los parabienes recibidos por la crítica especializada, comenzaron a desfilar por los escenarios múltiples obras en las que el individuo es «chantajeado» por una instancia superior –generalmente la Iglesia– y debe elegir entre sus convicciones –su obra, su identidad...– o la vida. La elección de un período tan oscuro como la Edad Moderna y el auge del movimiento inquisitorial tiene, en nuestra opinión, mucho que ver con la desmitificación de la historia, sin duda el mecanismo inverso al que estaban poniendo en práctica los dramaturgos afectos. Si determinados autores se asomaban a las épocas del Imperio desde la admiración y el refuerzo de unos determinados comportamientos gloriosos, ejemplarizantes, donde la caballeridad era común moneda de cambio, el teatro contestatario puso el énfasis sobre los aspectos más oscuros que, por supuesto, tenían que ver con la Leyenda Negra y la Inquisición.

Ilustran este interés por el iluminismo y la brujería como trasunto de la sociedad del Franquismo piezas como *Diálogos de la herejía*, de Agustín Gómez-Arcos (1961-1980), *El cerco* (1965), de Claudio de la Torre o las más tardías *Denuncia, juicio e inquisición de Pedro Lagarto* (1973), de Manuel Martínez Mediero o *Las brujas de Barahona* (1977-78) y *Las alumbradas de la Encarnación Benita* (1979), ambas de Domingo Miras.

Diálogos de la herejía fue escrita por el dramaturgo almeriense Agustín Gómez-Arcos en 1961. La pieza fue merecedora del premio Lope de Vega de ese año que, finalmente, la organización le retiró por la presión del Ministerio de Información y Turismo. Tal fue la polémica generada que *Diálogos...* hubo de esperar tres años hasta verse estrenada con las consiguientes enmiendas de la censura en el Teatro Reina Victoria⁶³. Este «drama en dos partes», basado en los sucesos reales de los alumbrados de Llerena, cuenta la llegada a un pequeño pueblo de Extremadura de un peregrino con

⁶² Aunque gozó de una buena acogida entre el público, la crítica de entonces fue un tanto áspera. Tynan (1964: 137), por ejemplo, lo acusó de maniqueo y de incurrir con su dramaturgia en la misma caza de brujas entre buenos y malos que precisamente estaba denunciando.

⁶³ Por suerte, Agustín Gómez Arcos elaboró una «reestructuración y nueva versión» fechada en noviembre de 1980 en París, ya libre de las tachaduras impuestas en 1964 que fue editada por Julio Enrique Checa en 2006. Es esta última a la que nos referiremos en las siguientes páginas.

visos de santo de la mano de Asunta –un remedo de Celestina o Trotaconventos– a un pequeño pueblo de Extremadura «vacío de hombres, enrolados en los tercios de Su Majestad, o partidos a la colonización de las Indias de América. Las mujeres se han hecho cargo de los trabajos masculinos [...] se visten mitad hombre, mitad mujer, se comportan parecidamente. Sin embargo, su resignación sólo es aparente: el ansia del hombre o el deseo de la maternidad las corroe por dentro» (Gómez Arcos, 2006: 94). Tras un encuentro sexual entre el iluminado y Doña Tristeza de Arcos⁶⁴, la hidalga de la ciudad, esta queda encinta, considerando que su embarazo se ha obrado a través de la intervención del Espíritu Santo. Finalmente, tanto la hidalga como Asunta y el Peregrino son denunciados y condenados a muerte por la Inquisición. En la obra, las ligazones con la contemporaneidad se manifiestan de forma elocuente –encontramos incluso algún anacronismo en los diálogos como sucede en otros dramas históricos comprometidos del autor, práctica común en otros dramas históricos del momento como *M.S.V. o tragicomedia de La sangre y la ceniza*, de Sastre (escrita en torno a 1965)– y la denuncia social está establecida desde la elección del cronotopo: un pueblo donde los hombres han sido arrancados de sus familias por la miseria o las guerras que sangraban lentamente a la España de los Austrias. Este estado de cosas es fácilmente extrapolable a la España de los sesenta, donde la emigración tanto exterior como interior fue un fenómeno generalizado. Asimismo, el abuso de poder que ejerce la Capataza sobre las mujeres que trabajan las tierras y su indefensión ante la explotación de que son víctimas delatan la situación de muchos trabajadores de la época. No obstante y, pese a estas concomitancias, *Diálogos de la herejía* arremete principalmente contra la beatería y la superstición que rigen el país, así como la ambigüedad y la falsa moral de quienes ostentan el poder religioso. Como en la del Quinientos, en la España nacional-católica la autoridad era bicéfala. De una parte, un gobierno absoluto y despótico y, de otra, las instituciones religiosas, tremendamente influyentes no sólo en los círculos políticos sino también y, sobre todo, en las costumbres y la cosmovisión del pueblo llano.

Diálogos de la herejía intenta poner de manifiesto las fallas de la Iglesia en varios sentidos: el de la propia doctrina y la hipocresía imperante en sus altas esferas. Con respecto a los dictados eclesiásticos, las dos últimas intervenciones de Tristeza de Arcos en el diálogo final con el Inquisidor, censuradas en la versión para la escena de 1964, defienden la vida por encima del credo y las convicciones individuales frente a los

⁶⁴ Para más sobre la construcción del personaje en la obra, cfr. García-Pascual, 2009.

dogmas impuestos. Frente a las leyes eclesiásticas prohibitivas que conducen, irreversiblemente, a baños de sangre, la hidalga propugna como única religión válida la que antepone la vida y la libertad a las normas. Por consiguiente, cree, con la mayor de las convicciones, que su hijo ha sido engendrado por designio divino: «Yo creo en la vida. A la vida no se le reza; se la lleva en el seno, se la alimenta de las propias entrañas, se la defiende. El Inquisidor impone una fe estéril y manda rezar... porque sólo vive para dar la muerte» (2004: 177). El niño que lleva en su vientre es, en realidad, una alegoría de la Vida, de sus anhelos y deseos individuales, de la felicidad y la existencia plena que le fueron arrebatadas por las imposiciones sociales con la marcha de su marido. Para ella, un hijo supone un auténtico milagro –equiparable a aquel que dio lugar a la religión que ahora profesa: el de un nuevo comienzo. Sin embargo y, así lo refleja el siguiente extracto del diálogo entre el Inquisidor y la joven Tristeza: la lucha entre los deseos individuales de una mujer y la jerarquía eclesiástica resulta totalmente desigual.

INQUISIDOR.- Lamento su orgullo, créame que lo lamento. Nunca he visto un acto de soberbia ni de ignorancia tan insensato ni tan gratuito como el suyo. Ni siquiera ha pensado que el Hijo de Dios nació en la humildad de un pesebre para aleccionarnos.

TRISTEZA.- (Serena.) Pagué de mi bolsillo paños de altar bordados de oro para su iglesia, pagué coronas incrustadas de piedras preciosas para las imágenes de su iglesia: nunca pagué la paja de ningún pesebre, nadie me lo pidió. Si hay una sola lección que su iglesia no puede darme es, precisamente, la de la humildad.

INQUISIDOR.- Está lapidando al dogma, hidalga, pero el dogma la vencerá: él es más fuerte (2004: 177)

Como acabamos de ver, a lo largo de este intercambio de ideas entre el acusador y la acusada, se denuncia la hipocresía de la Iglesia Católica y, en última instancia, el enfrentamiento entre el individuo y la ideología que rige la sociedad en la que vive. La crítica religiosa se erige en el texto en lo tocante al voto de pobreza en primer lugar y, en segundo, a causa de los desmanes cometidos en nombre de la ortodoxia, como se pone de manifiesto mediante los personajes de Asunta y el Peregrino. Es precisamente la Iglesia la que, merced al ejercicio de una vigilancia paranoica de los dogmas de su doctrina, da carta de naturaleza al iluminismo. Los alumbrados, en un extremado ejercicio de misticismo, creen estar en contacto directo con la divinidad y toman como punto de partida para sus actos su propia exégesis de los textos, donde las fronteras entre conceptos como el de santidad–profanación o misticismo–erotismo se vuelven difusas⁶⁵. Es, pues,

⁶⁵ Citando a Gregorio Marañón (1964: 19): «El alumbrado español era un místico degenerado y grosero; la secta fue una suerte de cáncer de misticismo. Toda actitud religiosa tiene su clave en el amor. En el misticismo, ese amor se sublima; y en su delirio adquiere tonalidades eróticas, en el sentido noble de esta palabra, que han interpretado con miopía y estupidez los comentaristas anticlericales del siglo pasado y algunos psiquiatras pedantescos de siglo presente».

la propia doctrina la que permite que aquellos que explican a través de la fe todo aquello que conocen se conviertan en víctimas de quienes, deshonestamente, pretenden medrar aprovechándose de esas creencias. Los alumbrados son, por tanto, hijos bastardos –pero naturales– de la doctrina católica. Al hilo de esta denuncia, resulta especialmente interesante, el giro de la acotación que cierra la obra, en aras de señalar el doble rasero de los poderes eclesiásticos tanto en el siglo XVI como en el XX.

INQUISIDOR.- (*Se arrodilla, agotado, ante el Cristo y dice de manera mecánica:*) Señor, ilumina a este pobre ser humano en el abismo; su error no puede ser el resultado de tu voluntad, yo no lo creo... pero yo no soy todo el mundo. Enmudece su lengua, aclara su mente. ¡No te quedes inmóvil, Señor! (*Mira hacia arriba, hacia el Crucifijo; la capucha del hábito resbala hacia su espalda, descubriendo la cabeza del Peregrino, es decir, del mismo actor que interpreta al personaje de alumbrado. Este efecto escénico debe ser lo más simple posible: como una moneda que tuviese las dos caras idénticas*) (Gómez Arcos, 2004: 178)

Así pues, cuando parece que el orden religioso se ha restablecido, el lector-espectador asiste a una suerte de anagnórisis que da sentido a toda la obra: la sexualidad impura, el engaño, el iluminismo, son la cruz de esa cara que es la atalaya de la fe y la virtud: la Inquisición en particular y el catolicismo en general, cuyos cargos más altos parecen estar ostentados por la corrupción y la moralidad ambigua. El Santo Oficio es el organismo religioso que ha de eliminar las miserias que esa misma religiosidad castradora ha generado.

Y continúa el Inquisidor: «¿Cuánto dolor, cuánta sangre nos costarán todavía tu dolor y tu sangre? ¿Cuánta muerte nos costará tu muerte? (*Se incorpora, se aparta unos pasos, vuelve a mirar al Cristo*). Si mi lengua fuera libre... te acusaría de asesino. Alguien lo hará... Algún día. (*Detrás del ventanal, las llamas vivas parecen apoyar esta última frase*)» (Gómez Arcos, 1964: 178). Con esta lapidaria sentencia se ataca frontalmente a la religión –o, por lo que deducíamos de las palabras de doña Tristeza de Arcos, a la religión mal entendida– como una de las principales lacras de la Humanidad, causante, aún hoy, de auténticos genocidios en todo el Mundo. A este respecto, resultan más que evidentes las relaciones entre esta forma de concebir la religiosidad y la que propugnaban los ideólogos del nacional-catolicismo que consideraron la Guerra Civil y la represión de sus enemigos políticos como una auténtica cruzada de orden religioso. Esta hipocresía y exacerbación de los valores católicos también puede entenderse en un sentido más amplio y extrapolarse a gran parte de la sociedad española de la época. Durante el Franquismo, la influencia de la Iglesia era incuestionable y su moral el rasero por el cual se medían los códigos de buenas costumbres. Como hemos venido apuntando, la sumisión en muchos

aspectos del poder político al eclesiástico fue denunciado por numerosos dramaturgos a través de distintas apuestas estéticas.

3.1.1.1. Dos herejes y un blasfemo

Dentro de los «herejes ilustres», hemos de mencionar al Tomás Moro de *A Man for All Seasons*, el drama histórico de Robert Bolt que, si bien no suele incluirse en la nómina de nuestros autores, sin duda tiene mucho que ver con el conflicto entre el individuo, su integridad moral y sus creencias y el enfrentamiento con un sistema más poderoso que él. En este sentido, Moro será reflejado como un auténtico héroe lo que, necesariamente, nos sitúa en un código algo distinto, más ejemplarizante y menos dialógico con el ahora del que proponen piezas más desmitificadoras como el *Luther*, de John Osborne.

Aunque situada en la época victoriana, *A Subject of Scandal and Concern* (1960), de John Osborne, se alza como una profunda crítica a la iglesia y al *establishment* a través de la historia del profesor George Jacob Holyoake, el último hombre que fue juzgado por blasfemia en Inglaterra. La obra, situada en 1842, presenta de nuevo al individuo debatiéndose entre su derecho inalienable a defender sus creencias y aquello que él considera justo o bien ceder ante el sistema y conservar la vida. Osborne escribió la pieza originalmente para televisión, algo muy común en la época gracias a programas como el «Sunday Night Play» de la BBC —en este caso, el episodio se emitió el 6 de octubre de 1960 protagonizada por Richard Burton y la primera producción teatral tuvo lugar en Nottingham en ese mismo año. La obra se alza como una crítica a la mentalidad pacata y a los dogmas que regían la sociedad victoriana del momento, donde la prohibición siempre prevalecía sobre la permisión y que, como ya hemos señalado aún seguía vigente en aquel entonces. No hay que ser un lince para vislumbrar que, tras Holyoake, se encuentra Osborne, no sólo en su compleja relación con la religión como sustento de el sistema de clases que detesta sino en la propia configuración del héroe: un profesor socialista lenguaraz e ingenioso —dos virtudes que, precisamente, lo conducirán a la muerte.

En la sociedad de la Inquisición, como en toda sociedad totalitaria, es habitual la búsqueda de «chivos expiatorios» a quienes achacar todos los males que las acucian con tal de no interrogarse sobre sus propios errores o sus métodos de gobierno. Así, el desconocimiento heredado y la maledicencia infundada se convierten en máximas por las cuales se establecen leyes que excluyen a esos mismos colectivos señalados. *El cerco*

(1965), de Claudio de la Torre⁶⁶, toma como punto de partida el caso de los agotes⁶⁷, subiendo a las tablas la llegada de Jezabel a la comunidad proscrita con motivo de sus bodas con Lorenzo. A causa de la persecución que sufren los de su condición y a las acusaciones de herejía que, de forma totalmente indiscriminada, se ciernen sobre la novia, los jóvenes se ven obligados a exiliarse para poder sobrevivir. *El cerco* muestra cómo la discriminación encuentra su origen en el desconocimiento, el miedo y una crueldad innata e injustificada con nuestros semejantes interpretada en la obra a la manera «hobbiana». Tal como declara Lucas, el padre de Lorenzo y una especie de *alter ego* del autor en la obra: «Eso es lo que quieren: un muerto más. Quieren siempre lo mismo. Porque esta noche del mundo (...) dura desde que la tierra fue creada y durará por muchos siglos venideros. A veces parece iluminarse, pero es para alumbrar a los nuevos muertos» (Torre, 1965: 85). Durante la lectura de la tragedia creada por De la Torre, asistimos a la que podría ser la recreación de las represalias tomadas por el bando vencedor contra los republicanos al término de la Guerra Civil, los pogromos del régimen nazi y, en general, la segregación que, en mayor o menor medida, persiste incluso en las sociedades más desarrolladas. A propósito de esta cuestión, declaraba el dramaturgo: «Se diría que desde que el hombre apareció sobre la Tierra ha sentido como una inclinación natural a perseguir a sus semejantes. Nuestros sesenta años de siglo nos dan un amplio muestrario. Diferencias de ideas, de color, de creencias o de costumbres no siguen separando» (Torre, 1965: 6). Ante tal injusticia, no cabe más reacción que la rebeldía y la capacidad de sacrificio en pro de la libertad. En este sentido, resulta paradigmático el personaje de Lucas, que ayuda a escapar a sus seres queridos y asume toda la responsabilidad del acto a fin de evitar el consabido castigo a sus congéneres: «La libertad de los que se fueron (...) puede tener un precio más alto: la vida de los que se quedaron» (Torre, 1965: 85). Él es quien, rebelándose por fin contra los designios ancestrales que siempre había acatado como válidos y que lo señalaban como maldito, da un paso adelante en favor de los demás a costa de su propia vida. Obviamente, las comparaciones con la historia de nuestro país resultan algo más que factibles. Como ya manifestaba el autor en la «Autocrítica» que

⁶⁶ La obra fue estrenada por la compañía del Teatro Nacional María Guerrero en febrero de 1965.

⁶⁷ Los agotes eran un linaje que habitaba en distintos lugares del sur de Francia y el norte de España (concretamente en el navarro valle de Baztán) considerado raza maldita. En *Seroantropología de los agotes*, Pilar Hors afirma: «Llamados también *crístiaas*, *agotack*, son individuos considerados como parias [...], que habitan desde hace siglos distintos lugares del sur de Francia y el norte de España [...]. Era tal la aversión que se les tenía, que no se les permitía sentarse en los bancos de la iglesia [...] habían de llevar una pata de pato en paño rojo cosido sobre la espalda y se les enterraba en sitio apartado. Se ha querido justificar esta actitud para los agotes por considerarlos leprosos» (*apud* Torre, 1965: 7-8).

precede a la pieza: «El teatro no puede limitarse a un hecho histórico si no va acompañado de una intención crítica» (Torre, 1965: 6) y en este caso, la denuncia a través de la persecución de los agotes va encaminada a señalar la estulticia del ser humano que repite, una y otra vez, los mismos errores fraticidas de antaño⁶⁸.

Comentábamos anteriormente cómo a Miller le había conmovido la arbitrariedad de las acusaciones en el macartismo y la dureza de los castigos. En el caso de estas obras, sucede algo parecido desde el punto de vista autorial: más que evaluar la veracidad de las prácticas de brujas o nigromantes o la efectividad de sus conjuros, los dramaturgos siempre denuncian las sospechas generalizadas, la desmesura del castigo, la injusticia en el trato por parte de la Inquisición y los poderes civiles de acuerdo con la naturaleza de los acusados. Asistimos, pues, en todas estas obras al reflejo de un tiempo –el de aquella España lejana y esa otra, mucho más reciente– donde el respeto público y la tolerancia se volatilizan en función del cumplimiento de un código de valores hipócrita y contradictorio. Son obras donde el individuo se enfrenta a un dogmatismo masificado y aprehendido como retahíla que aplasta cualquier viso de rebeldía. A través de la reflexión que plantea el drama histórico y de la reinención y la reelaboración literarias, el autor es capaz de generar una «historia viva» –tomando prestado el término a Buero Vallejo–, revisable desde nuestro presente y necesaria para la comprensión del mismo.

En la «Autodefensa» publicada en *Primer acto* a propósito del estreno de *Diálogos de la herejía*, afirmaba Agustín Gómez-Arcos (1964: 22): «Mi preocupación al escribir esta obra ha sido plasmar ese espíritu vivo y cotidiano de la España de todos los tiempos, nuestra España, y seguir obediente a la tradición escénica que nos han dejado a los jóvenes tantos de nuestros autores que, aun perteneciendo a ayer mismo, son ya nuestros clásicos; en pocas palabras, integrarme con todas sus consecuencias a nuestro teatro».

Precisamente estos jóvenes dramaturgos, herejes del sistema político y social que les tocó vivir, escogieron a los herejes de antaño para hablar de honestidad, de libertad individual o de aspiraciones personales. Herejes escribiendo sobre herejes, subiéndolos a las tablas para que, como si de un auto de fe se tratase, sirvieran de ejemplo y reflexión a los espectadores.

⁶⁸ Esta idea, entronca con la concepción de la Historia por parte de Domingo Miras como un «depósito de víctimas». En su obra *Las brujas de Barahona* (1978), las mujeres son el colectivo perseguido. Estas sólo ejercen un papel activo en tanto en cuanto brujas –momento en que son dueñas de sus actos y su libertad y ocupan un lugar de prevalencia fuera del hogar y en el ámbito nocturno– y, precisamente por ello, son utilizadas como chivos expiatorios y condenadas a una muerte pública ejemplar. Se cree que la violencia individual y social que las mujeres hubieron de soportar –y de la cual la obra nos muestra algunos ejemplos– fue uno de los elementos determinantes que empujó a la brujería a muchas de ellas.

3.1.1.2. El «caso Lutero»: John Osborne y Ricardo López Aranda

Dentro del clima de fanatismo religioso y bajo la sombra amenazante de la todopoderosa la Inquisición bajo el que se escribieron muchos de los dramas históricos españoles del período destaca la dramatización de un mismo personaje por parte de un autor británico y otro español: el de Lutero⁶⁹.

Con *Yo, Martín Lutero*, escrita en 1963 y censurada en diversas ocasiones, Ricardo López Aranda presenta a un visionario con madera de líder revolucionario, la figura del intelectual a través del cual el pueblo puede educarse, tomar conciencia y levantarse contra el opresor. Se levanta como defensor del librepensamiento: «P. MARTÍN.— Cristo vino a hacer al hombre libre e hijo de Dios. ¡No a sustituir una esclavitud por otra! La antigua ataba el cuerpo con cadenas; ésta pretende marcar como a una res el pensamiento. Ni el mismo Dios tiene poder para esto» (López Aranda, 1998: II 302). Sin embargo, Lutero es profundamente humano, egoísta y terminará consumido por su cobardía y las dudas que forman la base de su pensamiento. Llega a tener al alcance de la mano la dirección de una insurrección no sólo contra los desmanes de la Iglesia Católica sino contra el sufrimiento de los campesinos bajo la tiranía de los príncipes alemanes pero no llega a tomar la acción y, tras el desencuentro con Roma en la Dieta de Worms, el príncipe Federico lo protege mientras condena a la hoguera al predicador Thomas Muntzel, comprometido con la lucha de los más débiles. La obra, a partir de una perspectiva histórica presenta el profundo entramado de intereses económico y político que envuelve el suceso y lo plantea de forma muy clara al espectador en un monólogo rayano en el teatro político pues presenta la «confabulación» de poderes con el fin de alienar a los campesinos que nada pueden hacer contra la red —tejida por todos los poderes fácticos— en la que está atrapados y con la que pueden llegar a colaborar y a integrarse:

P. MARTÍN.— La Iglesia estorba a los nobles en sus deseos de ampliar sus dominios, si lo hacen serían excomulgados y el pueblo estaría obligado a rebelarse contra ellos, como enemigos públicos. Por eso se alían con la Iglesia, mientras preparan su aniquilación en secreto. Los grandes banqueros y los burgueses adinerados, a quienes la Iglesia acusa por su frenético acaparamiento de riquezas, también la odian, pero, se alían con ella pues es poderosa. Y si alguna vez atacan la opresión política de la Iglesia porque impida su libertad de movimiento, jamás atacarán la base de los principios que sustentan el poder de esa Iglesia, pues en esos principios está basada toda su filosofía económica. A los artesanos tampoco les gusta la Iglesia, pero la marcha de intereses entre ellos, los banqueros y los príncipes es tan tupida que no es posible vivir fuera. Los campesinos no saben teología, pero sí donde están sus enemigos; por eso lo mismo incendian castillos,

⁶⁹ Remito al artículo de Ríos Sánchez (1997) para un estudio del personaje de Lutero en otras obras del teatro español del siglo XX como *Lutero*, de Camón Aznar o *María Manuela Reina* o a su estudio (2001) sobre la presencia de Lutero y los protestantes en la literatura española desde 1898.

tiendas o iglesias. Pero a la larga nada logran por la terrible solidez de la malla de leyes entretejida contra ellos. Poco valen las batallas ganadas con espadas si se siguen perdiendo en los códigos. Más: incluso entre sus naturales enemigos con lenta selección y sabia oportunidad elige la Iglesia los mejores y los va metiendo en sus filas. Un campesino fuerte, valeroso e inteligente puede, de soldado enrolado a la fuerza, llegar a capitán, con tal de que utilice al servicio del príncipe y contra sus propios hermanos su fuerza, su valor y su inteligencia. Otro puede llegar desde lego hasta el capelo. Es sólo cuestión de servir bien a quien otorga honores y prebendas (López Aranda, 1998: II 356-357)

El propio Lutero es consciente de que la única fe que realmente mueve el mundo es el dinero así como no ignora que se le está utilizando en beneficio de unos u otros como pretexto para sus propios intereses. La tragedia –convertida en esperpento– llega cuando, del deseo de un mundo libre –representada por el incendiario grito «¡Muera el terror! ¡Viva la libertad!» (355)– y la rebeldía contra la Iglesia que despliega en Worms, quedan olvidados al llegar la gran revolución civil contra la tiranía de los príncipes. Lutero, olvidando la conciencia del sufrimiento de sus gentes de la que ha sido consciente a lo largo de toda la pieza, actuará de manera cobarde, inmovilizado por su propio miedo. En este sentido, advertimos en López Aranda una crítica al intelectual, promotor e incitador de revoluciones y actos heroicos pero, en muchas ocasiones, revolucionario de salón. Es el caso, del Luther de Osborne o de figuras como el Walter Fürst de *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (1955), de Sastre, cuyo sentimiento de culpa por la cobardía que separa sus palabras de sus actos le conducirá al suicidio⁷⁰. Al final de la obra, el actor-personaje, declara: «P. MARTÍN.– (*Distanciando.*) No fui un impostor. Peor, fui un cobarde. Por eso mi martirio –ahora lo sé– no es de fuego. Es peor. Es el vuestro. Vivir sin libertad. (*Alza los brazos al cielo.*) ¿Hasta cuándo? (*Y queda inmóvil.*) (381). El texto no deja lugar a dudas: Lutero, por su propio principio de autoconservación ha acabado actuando de acuerdo a sus propios intereses y ha impedido la emancipación de todo un colectivo para quienes él había representado la posibilidad de un mañana mejor. De nuevo, como decía Sartre, los actos de un hombre acaban afectando a todo el colectivo. Lutero se revela como un héroe antiheroico, condenado por sus propias elecciones.

Por otra parte y, sin ambages, la obra representa, como era de esperar por el personaje que la protagoniza, una durísima crítica contra la Iglesia que, sin mucho esfuerzo, el espectador podía hacer ostensible a su contemporaneidad: «[Ataqué la

⁷⁰ En este sentido, resuenan las palabras de Guillermo Tell sobre su suegro, aplicables a cualquier intelectual: «TELL.– ¿Así que le han pegado? Yo decía que el abuelo es como un profesor. No me extraña que no haya podido resistir una prueba así. Ellos sólo saben hablar. Hablan muy bien. Se dan cuenta de los problemas. Pero nada más» (Sastre, 2006: I 282)

doctrina] Cuando comprendí que todo el mal nace de una teología que reduce la fe a un sistema de ritos, y a la justificación y sostenimiento de poderes tiránicos» contesta Lutero durante su juicio frente a la iglesia de Roma (343), una frase absolutamente intolerable en los tiempos del Nacionalcatolicismo. No en vano y, como ya hemos señalado, sufrió diversos problemas de censura.

La estética de ambas piezas, la de Osborne y la de López Aranda, introducirán diversos mecanismos de distanciamiento, desde las cartelas, hasta las proyecciones. Aranda señala en acotación:

MUNTZER se arrodilla ante MIGUEL: reza ante él. Música de nuevo. Los soldados y los bandidos cercan y desarman a los campesinos. Son ahora un grupo compacto rodeado de lanzas. Cantan los campesinos. MUNTZER sigue rezando. Sin miedo a que la escena que comenzó en ballet épico, parezca que va a acabar en ópera. Se trata de eso precisamente: la obra comenzó en oratorio. Ha habido farsa, y terminará en tragedia: entremezclar todos los géneros. Crear un espectáculo, distinto, nuevo: que los contenga a todos. (López Aranda, 1998: II, 369).

Evidentemente, este despliegue de teatralización tiene, como fin último, generar una distancia, romper el ilusionismo y llamar al espectador, en última instancia, a la reflexión de aquello que acaba de presenciar en el escenario. Más adelante, Aranda concretaba «la situación no es trágica «al modo heroico» sino «esperpéntico» es decir: el horror en una carcajada» (376).

El *Lutero* de Osborne es la encarnación del *angry young man* en sí mismo. Desde el inicio, la jerarquía eclesiástica le lanza una disyuntiva definitiva sobre la obediencia: jamás o para siempre (Osborne, 1961: 11). Él, sin embargo, se definirá a través de su rebeldía y el incumplimiento absoluto de esa obediencia a la autoridad: tanto por parte de su padre como por parte de la Iglesia –representantes, claro, de su padre celestial. Dudar y desobedecer además de un enfermizo afán de perfección –siempre inalcanzable y continuo surtidor de frustración para Lutero– son los elementos definitorios de personaje que crece psicológicamente ante nuestros ojos hasta convertirse, como señala Gilleman (2012: 163) a diferencia de los grandes protagonistas de Osborne hasta el momento, en el único personaje «who achieves effective social, political and religious reform».

En la conversación con Cajetan que tiene lugar en la escena cuarta, del segundo acto, asistimos a una perfecta parábola de la Inglaterra del momento, puesta en cuestión por los jóvenes que saben diagnosticar qué va mal pero que no están seguros de qué alternativas se deben ofrecerse: «Someone always prefers what's withered and infected

but it should be cauterized as honestly as one knows how» (89). Lutero, visionario adelantado a su tiempo, sabe que se enfrenta a un sistema corrompido que no se rige por la palabra de Dios sino por intereses espurios y que se opone a un mundo caduco y viejo, que ha de cambiar. Sin embargo y, a pesar de la determinación que inspirará a muchos de sus coetáneos, se convertirá en el más despreciable de los héroes, pues tras despertar las conciencias de muchos y hacerles conscientes de la miseria en la que viven, les conducirá a una derrota aún más desasosegante: la de la traición de los líderes y la consciencia de la pérdida de todo aquello que debería haber sido y no será. Cajetan creía en la necesidad de una iglesia que conforte una existencia humana miserable y Lutero, en lugar de eso, les enseña a dudar y a pensar en un Dios capaz de todo e igual a ellos mismos:

KNIGHT.—Word? What Word? Word? That Word, whatever that means, is probably just another old relic or indulgent and you know what you did to those! Why, none of it might be any more than poetry, have you thought of that, Martin. Poetry! Martin, you're a poet, there's no doubt about that in anybody's mind, you're a poet, but do you know what most men believe in, in their hearts—because they don't see in images like you do—they believe in their hearts that Christ was a man as we are, and that he was a prophet and a teacher, and they also believe in their hearts that His supper is a plain meal like their own— if they're lucky enough to get it— a plain meal of bread and wine! A plain meal with no garnish and no word. And you helped them to begin to believe it! (Osborne, 1961: 109).

Gracias a esa ética bifronte y esa traición a los más débiles, asistimos a una desmitificación del personaje en el ámbito moral, como ya sucedía en López Aranda pero también en la mera caracterización física. Las acotaciones dibujan un alma atada a la materialidad y la escatología —el sudor, el vómito, la epilepsia...— hasta el punto de sufrir su gran revelación —«The just shall live by faith» (Osborne, 1961: 74)— sentado en el retrete. De hecho, tanto Tetzl como el Caballero se refieren a él como «pig» en múltiples ocasiones. Esta animalización, que tiene que ver con el carácter profundamente egoísta del personaje, subraya la distancia e impide la idealización de su figura —como sí sucedería con cualquier otro héroe histórico al uso. De hecho, en el *dramatis* de la obra de Osborne, no se trata a Lutero como «Padre Martín» tal y como sucede en la de López Aranda sino simplemente de Martin pues es precisamente así, como Martin, como un hombre que duda y cuyo principal interés es él mismo.

Esta desmitificación en todos los planos del retrato redundaba en el distanciamiento que, desde el principio de la obra, el autor intenta potenciar. Desde la elección del molde histórico hasta la concepción de los escenarios, nos sitúa en un código cercano al teatro épico que, si en López Aranda se mira en el esperpento, en Osborne bebe directamente

de la influencia brechtiana. Así pues, se pasa de una escenografía claramente expresionista, casi onírica en la segunda escena del primer acto:

A knife, like a butcher's, hanging aloft, the size of a garden fence. The cutting edge of the blade points up-wards. Across it hangs the torso of a naked man, his head hanging down. Below it, an enormous round cone, like the inside of a vast barrel, surrounded by darkness. From the upstage entrance, seemingly far, far away, a dark figure appears against the blinding light inside, as it grows brighter. The figure approaches slowly along the floor of the vast cone, and stops as it reaches the downstage opening. It is MARTIN, haggard and streaming with sweat (Osborne, 1961: 24)

A la caricatura y la distancia en el segundo: «After the intense private interior of Act One, with its outer darkness and rich, personal objects, the physical effect from now on should be more intricate, general, less personal; sweeping, concerned with men in time rather than particular man in the unconscious; caricature not portraiture, like the popular woodcuts of the period, like Dürer. Down by the apron in one corner there is now a heavily carved pulpit» (Osborne, 1961: 56).



Escenografía de Jocelyn Herbert el estreno de *Luther*, dirigido por Tony Richardson en el Royal Court el 26 de junio de 1961. Fotografía de Sandra Lousada. Reproducida con el permiso del Victoria and Albert Museum. Royal Court Archive. Signatura: GB 71 THM/273/6/1/302.

Tanto Osborne como López Aranda optan por las elipsis temporales entre escena y escena, lo que se acerca a lo que Ruiz Ramón dio en llamar «visión sincopada» (1978: 226)⁷¹. Si la situación y el tiempo de cada escena era representada por una proyección en

⁷¹ El crítico considera que, además de la presentación en episodios de la historia unidos por el personaje – que, en última instancia, alcanzaban a través de él su unidad dramática –, el rol protagonista debía «diluirse» en un personaje colectivo –algo que en ninguna de las dos obras existe pero quizá podría suplirse con la degradación del héroe que encontramos en ambas–, la proyección de materiales de índole documental –en el caso de Osborne las caricaturas de Holbein –véase imagen de la página anterior; en el de López Aranda, el diorama con los grabados de la guerra de los campesinos– y la ruptura de la acción que también sincopa. Aunque, como vemos, estas características tienen más que ver con un teatro de índole

el caso del español, en el de Osborne es el Caballero (Knight) quien se encarga de actuar como una suerte de *raisonneur* o de personaje mediador entre el autor/espectador y el público. De hecho, es él quien, al inicio del tercer acto, pronuncia un extenso monólogo narrativo en el que se informa al espectador del abandono de los campesinos a manos de Lutero. A través de él, el autor/espectador puede reprocharle a Lutero su traición y señalarlo como responsable último de todo aquello que pudo ser y no fue. Por otra parte y, dentro de la panoplia de efectos V que despliega Osborne, destaca la conversión del espacio teatral –del público– en espacio escénico/dramático como señala la primera acotación del acto tercero, recurso frecuentísimo en la elaboración del drama histórico que encontramos, si no en López Aranda, sí en otros autores como, por ejemplo, Martín Recuerda en *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca* (cfr. Ruiz Ramón, 1978: 238). Esta teatralización del público le lleva a empatizar con el punto en el que el heroísmo –y el patetismo– de Lutero llegan a su cénit, empatía que será violentada por la escena entre el Caballero y él que aparece a continuación.

Otro de los grandes temas que aparecen en *Luther* es uno de los mantras del teatro de John Osborne y, en esencia de la filosofía de los *Angry Young Men*: el enfrentamiento generacional. Prácticamente la totalidad del primer acto está consagrada a destacar las expectativas frustradas de un padre, Hans, –que espera que Dios exista para justificar la «pérdida» de su hijo– y los deseos incomprensidos de Martin, que se sabe más hijo de Dios que de su padre, como confesará a su propio vástago al terminar la obra. Hans cree que su hijo abandona la lucha, esto es, la vida seglar, por cobardía: este es exactamente el mismo reproche que le hará el Caballero al terminar la pieza en una suerte de *ritornello* dramático que se cierra con una reflexión sobre la paternidad del propio Lutero. Por otra parte, como también sucedía en López Aranda, Osborne introduce una noción de clase desde el inicio, pues Hans es un minero descrito como «a stocky man wired throughout with a miner's muscle, lower-middle class, on his way to become a small, primitive capitalist; bewildered, full of pride and resentment» (12). El padre, forjado en un sistema de valores que prima, ante todo, el éxito económico es incapaz de comprender la motivación que lleva a su hijo a convertirse en sacerdote y «arrojar por la borda» la oportunidad de oro que a él tanto le ha costado brindarle «HANS.– So! I – I'm a miner. I don't need books. You can't see to read books under the ground. But Martin's a scholar.

documental, las obras, en su afán de distancia, comparten determinados puntos con aquel, si bien la dramatización del personaje principal, sobre todo en el caso de Osborne, nos aleja un poco de esta posibilidad.

[...] A Master of Arts! What's he master of now? Eh? Tell me!». Sus orígenes humildes agravan, además, el hecho de que no haya prestado ayuda a quienes, por origen, eran los suyos.

Comenzábamos señalando cómo Lutero encajaba con el perfecto prototipo *de angry young man* y, efectivamente, así parece, no sólo por su rebeldía, por su carácter outsider el desfase y la incomprensión con respecto de la generación de sus padres, sino también por su forma de ver el mundo cuyo epítome se encuentra en esta frase, casi al final de la pieza: «Seems to me there're three ways out of despair. One is faith in Christ, the second is to become enraged by the world and make it's nose bleed for it, and the third is the love of a woman» (116). Estas tres formas de dar sentido a su vida podrían ser compartidas por el mismo Jimmy Porter y pronunciadas casi en los mismos términos: amor, rabia y, en el caso de Lutero, la fe en Cristo que es tanto como decir «la fe en *su* Cristo».

3.1.2. Otros paradigmas de desmitificación histórica: Felipe II y Guillermo Tell

Un claro ejemplo de desmitificación histórica lo encontramos en una obra que, si bien cae fuera de la horquilla temporal que hemos establecido, me resisto a obviar pues ofrece uno de los más preclaros ejemplos de revisionismo con respecto de la historiografía oficial mantenida por el Régimen⁷⁵. Se trata de la *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*, de Carlos Muñiz, escrita en 1972 y estrenada en 1980 que, con un pie en Valle Inclán y la *Farsa y licencia de la reina castiza* (1920), presenta una visión totalmente grotesca de Su Católica Majestad y se inscribe en la visión crítica de la historia de España –en consonancia con la Leyenda Negra⁷⁶. El tema principal de la pieza giraba en torno a la encarnación de la libertad del individuo en don Carlos y la aniquilación de éste a manos de un Felipe II que, lejos de constituir ese dechado de virtudes nacionales que los niños aprendían de memoria en los colegios, encarnaba la figura de un tirano impío y supersticioso que resultó absolutamente inconcebible para los censores. A pesar de la labor de erudición que Muñiz declaró haber llevado a cabo y a su condición de finalista del Premio Lope de Vega en 1972, el Ministerio de Información se opuso no sólo a que

⁷⁵ Destaca también en este mismo sentido, la obra de José Martín Recuerda, escrita en esas mismas fechas: *El engaño. Versión dramática de la otra cara del Imperio* sobre la vida de San Juan de Dios.

⁷⁶ Precisamente así, «Desmitificación» tituló Haro Tecglen (1980) su crítica sobre el montaje de Alberto González Vergel que se estrenó en el Centro Cultural de la Villa el 11 de noviembre de 1980.

el texto fuese premiado sino también a cualquier tipo de representación⁷⁷. *Tragicomedia...* estuvo prohibida hasta la desaparición de la censura, lo que impidió el estreno previsto en el Teatro Poliorama de Barcelona en 1973 y que, finalmente, se llevaría a cabo ya en democracia, en 1980. La obra aborda el tema del «felipismo» pero desde el envés de las lecturas anteriores. Para abordar esa España absolutamente monstruosa –según el autor, un reflejo de aquélla de los sesenta y setenta del siglo pasado–, Muñiz subrayó aún más la estética expresionista-esperpéntica⁷⁸ de su última etapa con el fin de construir un rey fanáticamente religioso y obsesionado por el poder –sin ir más lejos, la obra se abre con un prólogo donde asistimos a la recreación del celeberrimo auto de fe en la plaza mayor de Valladolid celebrado en 1559. La imagen de perversión y endogamia de los Austrias que ofrece el dramaturgo madrileño nada tiene que ver con la castidad y recogimiento que adornaban al Rey de la leyenda azul immortalizado por Pemán⁷⁹ y que conformaban el mito del valedor del Catolicismo. En la creación de Muñiz, en lugar de aquel cándido enamorado de Isabel de Valois, se nos presenta a un monarca rijoso y mujeriego. De hecho, la obra también aborda de manera transversal el idilio entre la Princesa de Éboli y el rey, otra de las aristas de la leyenda negra.

Coincido con la opinión de López Sancho (1980) cuando advertía que Muñiz destruye «toda la schilleriana y retrotrae los hechos a un clima de feroz realismo, de burla desesperada, de expresionismo interior» y añadía: «Hay brutal reflejo de una realidad imaginada, reconstruida, sobre testimonios e interpretaciones históricos». La interpretación histórica de algunos críticos camina hacia dos claras identificaciones –que también se podían advertir en Pemán aunque, obviamente, con una valoración totalmente distinta–: Felipe II = Franco, mientras que don Carlos = oposición antifranquista. Así queda expuesto en el siguiente extracto:

⁷⁷ Así lo reconocía el propio autor en una entrevista a Ángel Laborda (1980) en *ABC*: «el concejal que representaba al Ayuntamiento de entonces se opuso a que fuese premiada: no estaría de acuerdo con la verdad histórica».

⁷⁸ Para el estudio pormenorizado de los mecanismos grostesquizantes de la pieza, cf. García Pascual, 2007.

⁷⁹ En *Felipe II*, José María Pemán presenta a un rey tremendamente alejado de la imagen que la leyenda negra se empeñaba en difundir. El monarca es retratado, haciendo honor a la fama que abanicaba el Régimen, como un hombre prudente, que soporta el peso de un gobierno complicado y las múltiples amenazas que lo acechan: la Reforma, la guerra en Flandes, el espionaje de franceses e ingleses o la traición de Antonio Pérez y su hijo Carlos. Por el contrario, las faltas que le acarreaban las monarquías extranjeras son, precisamente, las que «adornan» a su vástago. Lejos de sufrir discapacidad alguna –en acotación se especifica «No ha de parecer bobo ni idiota. Más bien loco y voluntarioso»–, don Carlos es representado como un joven caprichoso, arrebatado y consumido por la ambición y los celos del ilimitado poder de su padre y, sobre todo, de su amor con Isabel de Valois.

D. CARLOS.— (*Voz ronca. Sombrio.*) Señora, jamás el fin justifica los medios, suele decir mi padre. ¿O acaso sería ético, dice el Rey, quitar a los nobles sus tierras para dárselas a los hambrientos vasallos que las trabajan? ¿Consideráis lícito no cortar de raíz la vida del hereje so pretexto de no disponer de la vida de un semejante? ¿Quién osaría justificar que el capitán no atacase al enemigo por temor a poner en peligro la vida de sus soldados? Señora... el fin no justifica los medios... Tampoco en el teatro... Y, sin duda, por eso el cardenal Espinosa, queriendo hacerse aún más grato a mi padre, ha prohibido a Cisneros representar... (Muñiz, 2005: 505).

Y más tarde, justo antes de su encarcelamiento: «¡Matadme, os digo! ¡Matadme! ¡Quiero ser libre! (*Golpea las manos contra el suelo mientras grita obsesivamente.*) ¡Libre! ¡Libre! ¡Libre! ¡Libre! (*Solloza.*)» (Muñiz, 2005: 524).

No existe, pues, en Muñiz, como corresponde a todo buen esperpento una «beatificación» del personaje ni un reflejo idealizado como ocurría en Schiller o como hacía Pemán con Felipe. Aunque don Carlos es un personaje éticamente más integro, no deja de tener un carácter arrebatado y pulsional. Salvando las distancias, podríamos comparar al Infante del primer acto de la pieza con una especie de Segismundo: azotado por unos terribles y taxativos decretos paternos a quien su falta de templanza le lleva a actuar con desmesura y, a veces, a cometer atrocidades. Por tanto, más que una radical polarización, existe una desigualdad en el diseño de los personajes: la entidad de la figura protagónica hace languidecer al resto de personajes, que casi rozan la tipificación. Así, don Carlos es un carácter complejo mientras que Felipe II resulta una caricatura. Es precisamente esta visión nada maniquea la que corresponde a la desmitificación a la que hemos venido refiriéndonos. Se esperpentina al Rey Católico, emblema por excelencia de esa España reivindicada por el Régimen, sí, pero no se produce una mitificación en el sentido contrario⁸⁰.

La desmitificación es común en otras muchas obras, de corte histórico así como determinados anacronismos que, como ya señalamos, pueden incluso ser vistos como guiños a nuestro presente. En *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, Sastre, ante el encargo de adaptar la célebre obra de Schiller, desmitifica el personaje despojándole de la hazaña que forjó su leyenda: el pulso de acero que salva a su hijo de la flecha. A diferencia del héroe romántico al uso, Guillermo Tell es desmitificado a través de la humanización. Sastre lo mira a los ojos y lo convierte en uno de nosotros: «TELL.— No tengo raya en el pantalón. Podía haberle dicho a mamá que me lo planchara. Tengo los zapatos sucios. Soy un personaje desagradable. Todo lo contrario del héroe que esta gente quisiera ver»

⁸⁰ Para un tratamiento más extenso de la figura de Felipe II y del príncipe don Carlos en el teatro del siglo XX, cfr. Olivas, 2014.

(293). No es un revolucionario ejemplar, no es un teórico, simplemente es un humilde cazador con un alto sentido de la valentía y la honradez para quien su hijo lo es todo y, a causa de ese fallo crucial, no vive la historia que hubiese podido vivir de haber sido el héroe de Schiller (cfr. 299 y ss.). Como el propio Sastre afirmó en 1989: «no sólo es Guillermo Tell, sino que muchos hombres y mujeres pueden seguramente reconocer en tal personaje a otras personas conocidas y admirables y también algo o mucho de los propios sentimientos ante las situaciones de opresión de los pueblos y de las gentes» (1996: I 236). Este punto de contacto con el auditorio y la búsqueda de una posible identificación se potencia a través de sutiles pinceladas metateatrales precisamente antes del momento más dramático de la pieza, el del tiro con la ballesta sobre la cabeza de Walty: «TELL.— ¿Te das cuenta? Somos tan sólo un espectáculo, hijo mío. Un espectáculo en el que a ellos les toca aplaudir o silbar» (292).

En última instancia, este es el fin que persigue dicha desmitificación, como ocurre también con el don Carlos de Muñiz. No son figuras extraordinarias, ni siquiera pueden ser tenidas como ejemplares pero son heroicamente humanas.

Por contra, Gessler responde al mismo patrón del Felipe II de Muñiz, aunque sin alcanzar sus cotas de esperpentismo. En Sastre, serán los miembros de su séquito quienes se humillen hasta la hipérbole para complacerlo –Guardias y Secretario 1–, como se advierte en el cuadro sexto de la obra:

SECRETARIO 1.— (*Toma ardientemente la palabra.*) ¡No hay ningún motivo para estar triste! ¡Ninguno! ¡Miramos con optimismo el porvenir! ¡Todo va bien! ¡Muy bien! ¡Se construyen carreteras! ¡Aumenta el nivel de vida de las clases trabajadoras! ¡Hay libertad de imprenta, salvo para el error y la mentira! ¡Antes del Gobierno del almirante general Gessler, el país estaba entregado al caos, a la corrupción, a la barbarie! ¡Con Gessler, paz, progreso, orden público, alegría! ¡El proletariado es feliz! ¡Hemos destruido los viejos privilegios! ¡Qué alegría! ¡Qué alegría tan grande! (Sastre, 1996: I 289)

Sin duda, esta intervención no pasaría desapercibida para ninguno de los espectadores, que reconocerían en la figura de Gessler una referencia a las políticas de Franco y la tímida modernización del país amplificada a través del NO-DO y los medios de información oficiales.

*

En este sentido, resulta iluminador el enfoque que ha aplicado Fredric Jameson (2015: 10) al estudio de la novela realista decimonónica donde se crea una especie de no-tiempo, de contemporaneidad entre el pasado y el presente: «I will approach the question of realism from the angle of temporality; and I will suggest that the opposite number of that chronological temporality of the récit has somehow to do with a present; but with a

different kind of presence than the one marked out by the tripartite temporal system of past-present-future, or even by that of the before and after. [...] I will identify this present [...] as the realm of affect». Esta noción de anulación de la distancia temporal resulta interesante en tanto en cuanto, desde el punto de vista de la recepción, el crítico norteamericano introduce la noción de afecto que, de forma simplificada, podemos entender en este contexto como empatía con aquello que se presenta, esto es, una reelaboración de ese «tiempo de la mediación» al que se refería Ruiz Ramón. No habría lugar, pues, a entender esa distancia temporal como un «punto de fuga» o una violación de los cuatro ejes de Williams en tanto lo que se cuenta en escena sigue resultando «contemporary».

3.2. EL USO DE LA MÚSICA COMO COMPONENTE IDENTITARIO —Y DISTANCIADOR.

Hemos comentado anteriormente la veneración que muchos de estos autores de la nueva hornada presentaban por los géneros teatrales populares. El fenómeno es común a ambas geografías y se materializó con distintos resultados. En el caso de los dramaturgos británicos, la influencia del *music hall* resultó determinante a la hora de escribir y/o representar las piezas así como la presencia de la música fue destacada en muchas de las obras de las que hemos venido hablando. En este sentido, uno de los ejemplos más señeros lo constituye *The Entertainer*, de Jonh Osborne, quien cifró en este género decadente la esencia de una Inglaterra que estaba en proceso de desaparición:

The music hall is dying, and, with it, a significant part of England. Some of the theart of England has gone; something that once belonged to everyone, for this was truly a folk art. In writing this play, I have not used some of the techniques of the music hall in order to exploit an effective trick, but because I believe that these can solve some of the eternal problems of time and space that face the dramatist, and, also, it has been relevant to the story and setting. Not only has this technique its own traditiosn, its own convention and symbol, its own mystique, it cuts right across the restrictions of the so-called naturalistic stage. Its contact is immediate, vital and direct (Osborne, 1961: [7])

Desde el paratexto, Osborne plantea los dos modos en los que el *music hall* va a estar presente en la pieza: como símbolo y como estrategia dramática. En el primer caso, es evidente que, como hemos podido comprobar a través de la cita, que el *music hall* representa la cultura popular inglesa y, por tanto, es entendido como vehículo de su auténtica identidad. Se opone al importado *rock and roll*⁸¹ al cual intenta acogerse Archie

⁸¹ El *rock and roll* como símbolo «ideológico» también fue utilizado más recientemente por Tom Stoppard en su obra *Rock 'n' Roll* —estrenada en el Royal Court en 2006— aunque en un sentido opuesto, pues este género representa para Jan, el joven protagonista checo, la posibilidad de un mundo nuevo lejos de la

Rice, su protagonista, para intentar sobrevivir: «Music. The latest, the loudest, the worst. A gauzed front-cloth. On it are painted enormous naked Young ladies, waving brightly coloured fans, and kicking out gaily. Written across in it large letters are the words “ROCK’N ROLL NEW’D LOOK”» (Osborne, 1961: 12). Pero, sobre todo, representa ese tiempo «donde todo era mejor», esa mezcla de nostalgia del pasado –concretamente del esplendor de la era eduardiana– tan característica y tan contradictoria en Osborne, donde todo parecía tener sentido y cuyo portavoz en la pieza es Bill, el padre de Archie, otrora un exitoso artista del género.

Ya en el plano dramático, las piezas musicales de *The Entertainer* sirven como comentario a la acción principal, basada en el declive del negocio de Archie y en el derrumbamiento de su vida familiar pero, sobre todo, como comentario social e histórico, vinculando la intrahistoria con la Historia con mayúsculas. Uno de los números musicales más célebres de toda esta pieza es «Why should I care?» que plantea la indolencia de la mayoría de la sociedad con respecto a la situación del país, en medio de la desigualdad social y el conflicto del Canal de Suez:

Why should I care?
Why should I let it touch me!
Why shouldn’t I, sit down and try
To let it pass over me?
Why should I let it get me?
What’s the use of despair,
If they call you a square?
If they see that you’re blue, they’ll – look
down on you
So why should I bother to care? (Thank
God I’m normal!)⁸²
So why should I bother to care? (Osborne, 1961: 24-25)

La normalidad a la que hace alusión la canción tiene que ver, claro, con la pusilanimidad que Jimmy Porter echaba en cara a Alison y Cliff, la tibieza de un *statu quo* al que nada podía reprocharse pues, como el propio Archie recuerda con cierta sorna a Phoebe, su esposa: «This is a welfare state, my darling heart. Nobody wants, and nobody goes without, all are provided for» (Osborne, 1961: 53). El contraste que ejercen las canciones de Archie con las del resto del elenco resulta aún más significativo –por ejemplo, Phoebe interpreta «The Boy I Love Is Up in the Gallery», una famosísima pieza

alienación soviética –que, recordemos, estimulaba la música y el folklore populares por encima de cualquier manifestación de arte burgués.

⁸² El verso hace referencia a otro de los números musicales de Archie: Thank God I’m normal, / I’m just like the rest of you chaps, / Decend and full of good sense / I’m not one of these extresmist saps, / For I’m sure you’ll agree, / That a fellow like me / Is the salt of our dear old country [...] (Osborne, 1961: 60).

del repertorio de la célebre Mary Lloyd. Evidentemente, esta concepción está tomada del musical brechtiano que entendía la canción como un elemento no exclusivamente espectacular y generador de distancia sino «comentador de la acción principal».

Otro significado «metafórico» de la música que podemos encontrar en la pieza tiene que ver con su valor como expresión artística. Ante el Mundo confuso, el Arte, entendido como pura y vital expresión del ser humano, se presenta como la salvación, la forma de contrarrestar ese absurdo, esa actitud cínica, ese «dejarse ir» que define a Archie. Al final del segundo acto, este artista crepuscular cuenta a su hija Jane una anécdota sobre lo que llegó a sentir al escuchar a una prostituta negra cantar en un bar fronterizo de Canadá:

She was poor and lonely and oppressed like nobody you've ever know. I never even liked that kind of music but to see that old black whore singing her heart out to the whole world, you knew somehow in your heart that it didn't mater how much you kick people, the real people, how much you despise them, if they can stand up and make a pure, just natural noise like that, the're nothing wrong with them, only with everybody else. I've never heard anything like that since. I've never Heard it here (Osborne, 1961: 70).

A través de estas palabras encontramos la reivindicación del arte entendida como pureza del sentimiento, como resistencia a la opresión y, en definitiva, como muestra de la vitalidad del ser humano. Este Arte supone la superación del absurdo vital –en una lectura muy camusiana. No obstante, Rice está lejos de esta realización pues el suyo, además de un arte en decadencia está basado en una interpretación mecanizada, pura técnica.



Lawrence Olivier como Archie Rice en la première de *The Entertainer* ofrecida por el Royal Court bajo la dirección de Tony Richardson y decorados de Alan Tagg (10 de abril de 1957). Fotografía de Snowdon. Reproducida con el permiso del Victoria and Albert Museum. Royal Court Archive. Signatura GB 71 THM/273/6/1/147

Además del *music hall* como símbolo, hubo otras muchas obras que basaron él sus configuraciones de las escenas y, por supuesto, el montaje. Un caso paradigmático es el de *A Taste of Honey*, donde el uso de la música a través del cuarteto de jazz se

complementó con claros guiños al género popular forma de distanciamiento también desde el punto de vista de la interpretación, como en el caso de Helen, cuyos parlamentos iban siempre dirigidos al público. Tampoco faltaron las figuras cómicas, en este caso, Peter, que constituye más un tipo del que reírse que un personaje bien formado.

Aunque esta disposición no gustó mucho a ciertos críticos, por ejemplo, Kenneth Tynan —«I don't know that I like all of Miss Littlewood's production tricks; I don't see why the mother should address all her lines to the audience, like a vaudeville soloist» (Tynan, 1984: 256) también recibió amplios parabienes como los del director de escena Lindsay Anderson quien en su artículo en *Encore* se deshizo en elogios con una puesta en escena que supo entender a la perfección pues, efectivamente, se movía dentro de los parámetros del *show* brechtiano:

Driving the play along at breakneck pace, stuffing it with wry and humorous invention, she made sentimentalism imposible. The abandoning of the fourth wall, the sudden patches of pure music hall, panto-style, were daring but completely justified by their succes. No soppy "identification" here; just the ludicrous, bitter-sweet truth. And so, when the lyrical moments did come, we could credit them, knowing the reality from which they sprang (Marowitz, 1981: 78-79).

Esta mezcla de espectáculo, música y distancia era una de las señas de identidad del Theatre Workshop Littlewood que cristalizarían poco más tarde en el que fue su montaje más célebre *Oh, What a Lovely War!* (1963) una sátira sobre la I Guerra Mundial donde se concitaba todo lo que Littlewood había aprendido trabajando con los *living newspapers* de Ewan MacColl durante los años cuarenta, las técnicas de creación colectiva a la manera del Berliner —uno de los sellos de identidad del Theatre Workshop— y, por supuesto, una presencia protagónica de la música, donde los distintos números musicales, a la manera de los musicales brechtianos, comentaban la acción y le servían de contrapeso. Lo mismo ocurriría con montajes de ambiente más «costumbrista» como *Sparrows can't sing*.

Mientras que estos autores adoptaron, como sugería Brecht, los modos del teatro musical en escena e incluyeron canciones y música de acuerdo a las transiciones exigidas por el género, Rodríguez Méndez hizo lo propio, aunque de otro modo. En piezas como *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, *Los quinquis de Madriz* o *Historia de unos cuantos* se inspiraron de forma determinante en las configuraciones del *dramatis* del género chico así como en el lenguaje e incluso en cierto tono farsesco —especialmente en el caso de *Bodas...*— que podemos vincular con zarzuelas cómicas como *La marcha de Cádiz* (Chueca y Valverde, 1886) o los sainetes de Ricardo de la Vega. Lógicamente, no

el origen de ambas estrategias es distinto pues mientras que los ingleses conocen a Brecht y lo aplican a conciencia, en España las raíces de esas configuraciones de regusto musical se encuentran en la tradición misma⁸³. El caso de Rodríguez Méndez es muy evidente pues, como hemos visto, se desvinculó totalmente de cualquier búsqueda del pueblo a través del método brechtiano y se lanzó a buscarlo desde las fuentes de la raíz popular, de forma coherente a su apuesta estética y vital –pues como Littlewood, su teatro siempre estuvo dirigido a un perfil más trabajador que de clase media.

⁸³ A caballo se encuentra el caso de John Arden –a quien Lorde Alaiz rebautizó como el «Brecht inglés»– que introduce en sus obras canciones que aportan al conjunto de la obra –por lo demás de factura tendente a la distancia– un tono épico pero también folklórico, conocido por el público, pues transportan al espectador a un determinado ambiente. Según declaró en varias ocasiones, conoció la obra del dramaturgo alemán bastante arte.

4. *WORKING CLASS HEROES*: SOBRE EL PROTAGONISTA EN EL DRAMA SOCIAL

Then they expect you to pick a career
When you can't really function you're so full of fear
A working class hero is something to be
Keep you doped with religion and sex and TV
And you think you're so clever and classless and free
But you're still fucking peasants as far as I can see
A working class hero is something to be
There's room at the top they're telling you still
But first you must learn how to smile as you kill
If you want to be like the folks on the hill
A working class hero is something to be
John Lennon «Working class hero»

En el teatro de la época encontramos en las figuras protagónicas algunos rasgos comunes que nos disponemos a destacar. A tal efecto, estudiaremos dichos protagonistas desde el punto de vista de la «concretización» de las ideas que representan. Esto es, si se da a través de un protagonista individual o si se presenta como protagonista colectivo. Sea como fuere, el personaje en este teatro tiene, de forma semejante a como sucedía en el teatro político, una función social pues es entendido como el representante de una serie de personas que sufren, actúan, viven... como él. Así lo explicaba Piscator (1976: 170-171):

En el escenario, el hombre tiene para nosotros la significación de una función social. Lo central no son sus relaciones consigo mismo ni sus relaciones con Dios, sino sus relaciones con la sociedad. Dondequiera que él se presenta, se presenta juntamente con él su clase o su capa social. Cuando se ve en un conflicto de orden moral, psicológico o práctico, se ve en conflicto con la sociedad [...] Una época en la cual están a la orden del día las relaciones universales, la revisión de todos los valores humanos, la revolución de todos los estados sociales, no puede considerar al hombre más que en su posición frente a la sociedad y al problema social de su tiempo, es decir, como ser político

4.1. «THEY FUCK YOU UP, YOUR MUM AND DAD»⁸⁴: JÓVENES Y ENFRENTAMIENTO GENERACIONAL.

Hablábamos en el contexto histórico de la importancia que, por primera vez, cobraba la juventud en este contexto al disfrutar de un mayor nivel adquisitivo y convertirse, por tanto, convertirse en consumidores. En los cincuenta, de forma tímida, las nuevas

⁸⁴ They fuck you up, your mum and dad. / They don't mean to but they do. / They fill you with the faults they had / And add some extra, just for you. // But they were fucked up in their turn / By fools in old-style hats and coats, / Who half the time were soppy-stern / And half at one another's throats. // Man hands on misery to man. / It deepens like a coastal shelf. / Get out as early as you can, / And don't have any kids yourself. Philip Larkin «This Be The Verse» –extraído de *High Windows* (Larkin, 2012: 88). Larkin fue uno de los grandes poetas de su tiempo y, sin duda, la voz poética más reconocible del período.

generaciones comenzaron a marcar el paso para consolidar su hegemonía en los sesenta, década en la cual la cultura de masas será dictada por y para ellos –recordemos la eclosión *mod* y su contagio a otras latitudes: la moto de Los Bravos o el pasaporte de Los Brincos, que intentaban seguir la estela del celeberrimo –más incluso que Jesucristo– cuarteto de Liverpool. En consonancia con la música, la moda, el arte, en el campo de la literatura, la poesía y la novela, y, aunque pueda sonar perogrullesco, los jóvenes acometerían esa transformación del panorama teatral, hasta el punto de que la lucha entre lo nuevo y lo viejo y el problema intergeneracional fue abordado fuera, en debates y coloquios, pero también desde dentro de los textos dramáticos, en los que se sitúa en el centro de la anécdota, tanto en el teatro de la *New Wave* –muy claro en *Look Back in Anger* o *Chicken Soup With Barley*– como de la Generación Realista –*Miedo al hombre*, de Joaquín Marrodán, *Las cartas boca abajo*, de Buero– o incluso en piezas esencialmente melodramáticas como *El sol sale para todos*, de Francisco Casanova.

Desde el boom del año 56 se ha destacado la juventud de los autores ingleses y, si en España no se ha hablado de una «Joven Generación Realista» bien podría haberse hecho, pues las edades de Sastre, Muñiz, Martín Recuerda... no distan más de dos o tres años con respecto a Wesker, Osborne o Arden. De hecho, en «Nuestra generación realista» Monleón destacaba precisamente la juventud de los dramaturgos que la conformaban.

No obstante, pese a la existencia de esa juventud transformadora, hubo diversas voces, principalmente en el caso de nuestro país, que se dolieron por lo minoritario de su alcance en el conjunto de la sociedad así como por la ausencia reiterada del público obrero y estudiantil en el teatro a quienes se dirigían. Decía, por ejemplo, Doménech: «Vea el lector cómo ya tenemos trazados los dos semicírculos que, juntos, forman el eterno círculo vicioso. De una parte, hemos visto que no hay un teatro joven porque no hay un público joven. De otra, que no hay un público joven porque el teatro, como tantas otras manifestaciones artísticas y culturales, no ha funcionado con un mínimo de eficacia y dignidad en el ámbito universitario y fuera de él» (1960: 2).

Hemos de situar, entonces, a estos autores noveles impulsores del cambio, como una excepción a la norma conservadora general pero no por ello dejar de destacar que con ellos llegó la renovación. Por otra parte, cuando se estrenaban obras de autores jóvenes, el teatro que representaban no siempre respondía a lo que cabía esperar de un arte fresco o renovador. Así lo consideraba R[amón] N[ieto] (1957) a colación del eco mundial del

estreno de *Look Back in Anger*⁸⁵:

La juventud inglesa todavía es rebelde. La nuestra empieza a manifestarse anodina cansada, desesperanzada. Es mucho más grave comprobar que las últimas obras salidas de plumas jóvenes están conseguidas en cuanto a la forma, son de un prodigio precoz de intuición dramática pero no vienen a decir nada nuevo, no traen la más mínima inquietud, están tan vacías por dentro como el más frívolo vodevil.

Si algo calificaba este teatro escrito por jóvenes era una de las cualidades inherentes a su espíritu: la rebeldía. Esta revuelta se traduce ético-estéticamente en esa reacción realista de la que venimos hablando y conforma, asimismo, uno de los temas más destacados en la literatura inglesa y, por supuesto, en su teatro. ¿Contra qué se revelan estos jóvenes protagonistas? Generalmente contra el sistema, claro. John Patrick (1957: 3) lo explicaba de forma elocuente:

Al congelarse la «sociedad planificada» [...] en una rutina cotidiana de vivir, inevitablemente surgió una escuela que señalaba acusadoramente muchas de las contradicciones de esta sociedad. Una sociedad que, al inflar el mecanismo de la burocracia centralizada, albergó un número mayor de mediocres, ineptos y perezosos que nunca anteriormente. Una sociedad que puso al descubierto, tras aumentar los sueldos a las masas, que estas masas preferían gastar sus elevados sueldos no en autotransfigurarse, como habían soñado los padres fundadores del socialismo utópico, sino en cerveza, cigarrillos, quinielas, televisión y equivalentes británicos del T.B.O. llegando la vulgaridad a los estratos más bajos de todos los tiempos. [...] La revolución socialista no hizo nada y no es capaz de hacer nada acerca del mayor problema de Inglaterra, abarcado por el neologismo «Admass» [...] Es el telón de fondo de un cinismo profundo de la juventud británica, del que son muestras evidentes las actividades antisociales, el gamberrismo y el extraño rito de los «teddyboys».

Sea como fuere, el desencanto de la juventud se deja sentir en muchas otras latitudes. Ahí tenemos a la Beat Generation⁸⁶ o, desde un enfoque más intimista y menos «político», algunas obras de François Sagan –se llegó a incluir *Bonjour, tristesse* en estas obras de protesta juvenil (cfr. R.N., 1957). Ese Establishment, burguesía o todas las formas en que podemos llamarlo se cifra, en muchas ocasiones, en la sociedad de la generación anterior, responsable del mundo que han heredado –«una juventud que se siente inocente y desasistida, sin apetencias ni horizontes y que se revuelve contra la carga heredada de sus mayores» (Quinto, 1961: 20). En este sentido, el enfrentamiento generacional se plantea con más contundencia en Inglaterra que en nuestro país, pues allí el contraste entre un ellos –los mayores; hacedores del mundo– y nosotros –los jóvenes; quienes lo sufren– fue

⁸⁵ Para más testimonios sobre la «vejez» del teatro de algunos autores jóvenes, cfr. Sastre, 1961.

⁸⁶ No en vano, hemos de recordar que, si los *Angry Young Men* publicaron *Declaration*, años después vería la luz *Protest: The Beat Generation and The Angry Young* una antología de Gene Feldman and Max Gartenberg donde se aglutinaba a escritores de las dos orillas. Para un estudio sobre las semejanzas entre los *Angries* y los *Beatniks*, cfr. Ellis, 2012.

subrayado hasta la saciedad convirtiendo al *angry young man* en un cliché aunque, como veremos a continuación, existen excepciones.

Es Jimmy Porter, de nuevo, el paladín de este enfrentamiento que Alison condensa de forma preclara en conversación con su padre, el Coronel: «You're hurt because everything is changed, Jimmy is hurt because everything is the same. And neither of you can face it. Something's gone wrong somewhere, hasn't it?» (Osborne, 1996: 70). Encontramos un mundo que termina y otro que comienza donde los jóvenes no consiguen encontrar su sitio. Todo el trabajo ha sido ya realizado por las generaciones anteriores – «there's no brave causes anymore». Y, en cierto sentido, tal y como la propia Alison señala, Jimmy es un «eminent victorian» pues, de alguna forma, añora los ideales de comunión, unidad, tradiciones... que existían en ese antiguo orden. Necesariamente, la figura de Jimmy conecta con la del desclasado, con la del *outsider*. En este sentido, el *outsider* es aquella persona que tiene la tenaz ambición de la libertad a través del conocimiento y el contacto con la «verdad» –concepto resbaladizo donde los haya, pero profundamente reivindicado en la época. El gran valedor de esta figura, Colin Wilson (1956: 284), lo definía así en su célebre libro homónimo:

The Outsider wants to be free; he doesn't want to become a healthy-minded, once-born person because he declares such a person is not free. He is an Outsider because he wants to be free. And what characterizes the «bondage» of the once-born? Unreality, the Outsider replies. So we can at least say that, whatever the Outsider wants to become, that new condition of being will be characterized by a perception of reality.

Al abordar el concepto de realidad, veremos que las definiciones son diversas dependiendo del *outsider* al que se le pregunte –desde el Henri Barbusse de *L'Enfer* pasando por H. G. Wells, el Roquentin protagonista de *La nausée* o el Meursault de *L'Étranger*:

And reality? —what can the Outsider tell us about that? [...] Let us try posing the question to various Outsiders, and compare their answers: So, our question: What is Reality?
Barbusse: Knowledge of the depths of human nature.
Wells: The Cinema sheet; man's utter nothingness.
Roquentin: Naked existence that paralyses and negates the human mind.
Meursault: Glory. The Universe's magnificent indifference. No matter what these stupid and half-real human beings do, the reality is serene and unchanging (Wilson, 1982: 285).

En el caso de nuestros protagonistas, la respuesta a esa pregunta: ¿qué es la realidad? se acercaría más a la de Roquentin pues es la que parte del enfrentamiento entre la existencia –con todos los elementos más o menos externos que la rodean– y el espíritu y la que plantea las bases de una alienación contra la que autores y personajes se revelan. Esa sensación del «no pertenecer», esa indagación en lo real es la base de la rebeldía que

conecta con las ideas de *L'homme révolté* de Camus: el hombre que se enfrenta al absurdo a través de una eterna vivacidad –recordemos el concepto *Vital Theatre* mediante el cual se definía a estos autores. Esto es, se pretende superar el absurdo de vivir –nunca negarlo– mediante la realización de diversas experiencias: «J'ai le droit de crier et j'ai le droit de me révolter» escribía Camus en «Voilà, elle est morte» (2006: I 979). En estos personajes, no se maneja la idea del absurdo exclusivamente en un plano existencial, puesto que también podemos aplicarla al plano social, esto es, no aceptar la comodidad de la servidumbre, rebelarse contra un mundo que debe ser modificado y cambiar la vida del hombre –objetivo de este hombre *révolté*– pero también el Mundo –objetivo en última instancia del socialismo histórico.

Uno de los ejemplos más palmarios de este aislamiento de los protagonistas y del conflicto generacional del que parte ese sentimiento de «inadecuación» lo encontramos en el Premio Calderón de la Barca 1959, *Miedo al hombre*, de Joaquín Marrodán, que presenta la indagación del padre sobre el suicidio de su hijo, acaecido hace unos días. La obra, empapada de una innegable moralidad católica (cfr. García Ruiz / Torres Nebrera, 2004: IV 118-124) presenta la incomunicación no exclusivamente entre padres e hijos sino en el conjunto de la sociedad como uno de los temas principales pues, de entre el desfile de personajes que hablan con el padre de Arturo, ninguno llegó a conocerlo de veras. Auténtico desconocido para sus padres, con los que había roto relaciones hacía años⁸⁷, el Padre Hernando era el único amigo del finado quien resume la «dolencia» del protagonista de la siguiente manera:

P. HERNANDO.– Es lo que ocurre con casi todos nuestros universitarios. Hechos, física y moralmente, debían ser ya cabezas de familia pero tienen que seguir estudiando y vivir del dinero y de la comida que les dan en casa... Y esto a los veinticinco, a los veintiocho, a los treinta... Y en general, ocurre con todos. Los de las carreras técnicas, porque son difíciles y con los ingresos se prolongan excesivamente. Los de carreras de facultad, porque carecen del más elemental porvenir al acabarlas, y tienen que continuarlas con oposiciones, con cursillos, con pasantías que no dan dinero... (*Pausa. Con energía*). No señor; la culpa no es de ellos. (*Sincero*.) Es de nosotros, de los que les precedimos que, al sentir la competencia, les obligamos a que continúen siendo muchachos. [...] Pero yo estoy convencido de que ellos lo único que quieren es hacer las cosas bien. (Marrodán, 1962: 55-56)

⁸⁷ La madre y el padre, separados, vuelven a unirse a través del dolor gracias a la tragedia de la muerte de su hijo en lo que recuerda en cierto sentido al sacrificio redentor del hijo sacerdote que encontramos en la célebre *La herida luminosa*, de Josep Maria de Segarra –estrenada en versión de José María Pemán por Conrado Blanco en el Lara en 1955.

Este diagnóstico, tristemente de actualidad 58 años después de su escritura, configura una de las características de los universitarios del momento a un lado y otro de nuestras fronteras –recordemos que Jimmy Porter es un universitario que se regenta un pequeño kiosko de dulces. En la obra de Marrodán, el joven se suicida a causa del vértigo de hacerse adulto, de convertirse en ese «hombre» que está llamado a ser y que teme que sea sólo un cúmulo de amargura y frustración, como el resto de hombres. La sensación de una pubertad que no termina nunca y que es impuesta por un sistema que rechaza la inserción de los jóvenes al negarles ese ansiado «futuro mejor» es abordada en muchas otras obras españolas. De hecho, el opositor es al teatro de la época lo que el cesante a la literatura decimonónica, un personaje que –aún hoy– ayuda a configurar un determinado «color local». Así, encontramos a José Luis en *Los inocentes de la Moncloa* pero también a Fidel en *Hoy es fiesta*, siempre con la cabeza metida en los libros. El trance de la oposición se plantea siempre como el peaje a pagar por una seguridad que, de otra forma se antoja inalcanzable. Sin embargo, esa formación se revela absolutamente estéril en lo espiritual y lo humano –recordemos las letanías que inauguran la célebre pieza de Rodríguez Méndez–, por lo que viene a representar otra forma de alienación puesto que no se trata de un conocimiento que ayude a los personajes «despertar» sino que, simplemente, les ofrece una vía para la supervivencia.

En otro sentido de la rebelión vital, también a través de la muerte encontramos a otros personajes cercanos al protagonista de Marrodán como George Dillon. El epitafio que intitula la obra de Osborne podría ser compartido por el protagonista de *Miedo al hombre* y, ambos, con el Alain de *Le feu follet*, de Drieu de La Rochelle (1931), llevada al cine por Louis Malle en 1963: las tres historias presentan la incapacidad para amar y ser amado y, en última instancia, el fracaso reincidente a la hora de encontrar un lugar en el mundo.

Además del conflicto dentro del matrimonio, minado por secretos y mentiras, el enfrentamiento entre padre e hijo –Juan y Juanito– es una de las ideas fuerza de *Las cartas boca abajo*. Juanito, universitario, quiere marcharse al extranjero con una beca para intentar progresar pues siente que «se ahoga» en el ambiente en que vive. Sin embargo, su padre es reacio a dejarlo marchar y considera que su hijo pretende llegar más lejos de lo que él ha llegado, ser más que él. Juan, intimidado por el éxito de su antiguo colega, Carlos Ferrer –cuyo recuerdo es, sin duda, el «elefante» dentro de la habitación en la obra de Buero– teme que su vástago se convierta en otro Ferrer, en el recuerdo permanente de una mediocridad incómoda, de lo que él mismo pudo ser y no fue. Como todas las

tragedias de Buero, *Las cartas boca abajo* presenta una salida al optimismo pues si Juan representa el paradigma del opositor fracasado y reincidente, condenado ya para siempre a una mediocridad que le será reprochada por su esposa, terminará por reconciliarse con Juanito quien, finalmente, podrá salir de España y labrarse un futuro.

Si algo caracteriza a estos personajes jóvenes es, precisamente, su rebeldía contra el sistema, que se manifiesta generalmente en un ámbito doméstico pero que reverbera en interpretaciones generalizadoras, mucho más ricas, tal es el caso de *La mordaza*, de Sastre y la lucha contra la tiranía del silencio pero también de *La condecoración*, de Olmo – escrita en 1965 y estrenada en 1977– que plantea uno de los enfrentamientos generacionales más evidentes en el teatro de esta época –lo que, por supuesto, le procuró su prohibición por parte de la censura, por supuesto es *La condecoración* de Olmo en el que se enfrentan el padre, ultraconservador, rancio miembro del Régimen, de aquellos que «hicieron la guerra» y su hijo, un inconformista de izquierdas.

Llama la atención cómo el marco de la revuelta se produce muchas veces en un entorno militar que cifra el clima de cerrazón de la sociedad en cuestión y que, en el caso español, casi ni se trataba de una metáfora dado el carácter marcial inherente a toda Dictadura y, muy en especial, a la de nuestro Generalísimo: dos son los ejemplos más evidentes: el de *Escuadra hacia la muerte* –recordemos la muerte del cabo Goban a mano de los chicos de Gadda y los demás miembros del grupo– y el robo del carbón orquestado por Pip Thompson en *Chips With Everything*.

4.2. PROTAGONISTA COLECTIVO: EL PUEBLO

En muchas de estas obras encontramos un protagonismo colectivo a través del cual los autores pretenden ofrecer una vista lo más completa posible de esa parte de la sociedad «desterrada» del teatro comercial: la clase trabajadora que, en la estela del drama social finisecular y de entreguerras, se abordaba desde un punto de vista humano y, como hemos visto anteriormente, eminentemente serio. El peligro de la caricaturización estaba tan presente que Arnold Wesker decidió clarificar la interpretación a través de unas notas iniciales a actores y productores que antecedían su Trilogía: «My people are not caricatures. They are real (though fiction), and if they are portrayed as caricatures the point of all these plays will be lost. The picture I have drawn is a harsh one, yet my tone is not one of disgust – nor should it be in the presentation of the plays. I am at one with these people: it is only that I am annoyed, with them and myself» (1960: 7).

Como el autor anunciaba, la visión que ofrecía del proletariado inglés no era, ni

mucho menos, idílica y se planteaba desde un punto de vista crítico. Lejos de maniqueísmos, por las obras de los autores realistas se pasearán personajes admirables, pero también otros vagos, crueles, adocenados o claudicantes. No obstante, la dignidad con que son tratados responde a ese nuevo acercamiento, a esa revelación de lo real que se pretende conseguir con ánimo no sólo de conectar con un nuevo público ausente del patio de butacas sino también con la burguesía. Según señalaban Young y Wilmott en su estudio sobre Bethnal Green:

The working class have always suffered from forms of denigration idiosyncratic to each period of history. But there have been certain common themes. Manual workers are said to be shiftless, lazy, improvident, rascally, uncultured, acting for themselves alone. We could not, on the basis of what we found, subscribe to any such condemnation. On the contrary the people we saw over a period of years seemed to us to have developed a way of life which could in some respects be regarded as a model for those who were (and still are) doing the denigrating.

Este testimonio pone de manifiesto cómo, a pesar de los triunfalismos, el estado del bienestar no había conseguido acabar con la diferencia de clases –como hemos visto, una de las grandes quejas de los *Angry Young Men*– o tras el desarrollismo en el caso de España en los años sesenta. Los ciudadanos se habían convertido en consumidores, sin embargo, el elitismo y el techo de cristal eran un hecho: las diferencias efectivas entre las clases altas y bajas seguían siguiendo profundamente sensibles, más allá del factor económico aunque desde los medios de comunicación se transmitiese lo contrario⁸⁸.

⁸⁸ Como han estudiado recientemente autores como Owen Jones (2012), a medida que la sociedad capitalista se ha asentado, el mensaje «todos somos de clase media» ha calado en la sociedad aunque, en la práctica, dicha igualdad no exista –«La trágica ironía es que el mito de la sociedad sin clases ganaba terreno a medida que se iba amañando la sociedad a favor de la clase media. Gran Bretaña sigue tan dividida en clases como siempre» (Jones, 2012: 203). A consecuencia de la irrealidad de esa igualdad, la representación de la clase obrera ha sido silenciada en el arte y en los medios de comunicación o bien caricaturizada. Especialmente a partir del año dos mil, coincidiendo con la bonanza económica, desde la cultura *mainstream* británica se ha venido identificando sistemáticamente a la clase obrera en películas y programas de televisión –especialmente series y *realities*– con el prototipo del *chav* –*Da Ali G Show* (Sacha Baron Cohen, 2000), *Little Britain* (David Williams, Matt Lucas, 2003-2006)–. Este fenómeno es muy semejante en el ámbito español, donde nos encontramos el prototipo de la *choni* o el *cani* –*Yo soy la Juani* (Bigas Luna, 2006), *Aida* (Nacho G. Velilla, 2005-2014), *La tira* (2008-2010). Este neocostumbrismo sainetesco –con sus exageraciones, sus tipos, su vestuario y su lenguaje determinado– se ha asentado en el imaginario popular generando una imagen muy determinada de algunos barrios y colectivos de manera semejante a como, en los 50 o 60, se vinculaba el East End o los barrios del sur de Londres con los *teddy boys* o en los 80 Vallecas o San Blas con la figura del *quinqui*. El vivo debate sobre sobre alta y baja cultura mantenido en los años 50 y 60 y trasladado a las tablas por Wesker se mantiene vivo de alguna forma pues también hoy determinadas manifestaciones se asocian a determinados espectros sociales –en el caso de la música española, los ejemplos del *bacalao* o el *reggaeton* resultan parlantes. Estas manifestaciones consumidas por determinados espectros sociales son automáticamente encasilladas dentro de la baja cultura –a diferencia de otros artistas o autores no necesariamente mejores pero más considerados por los medios y la industria (cfr. Romero Laullón / Tirado Sánchez, 2016: 239-289).

Lo mismo ocurría con las clases bajas rurales, encasilladas también en una visión muy determinada, vista a través del tremendismo de la novela de los cuarenta o mediante la arquetípica figura del «cateto». Fernández Santos, realizó un elocuente repaso de los tipos que había alumbrado la representación tradicional de las clases bajas dependiendo de su *hábitat*:

Toda la dramaturgia ruralista esconde una visión típicamente burguesa del campesinado español, visión que se plasma en un mito burgués urbano: el fetiche del «paleto» o del «palurdo». Este tipo también es recogido por la sainetería con el nombre de «isidro». Estos tipos son, según el sainete, la visión que otro tipo, éste específico de Madrid, tiene del labrador español. Así aparece otro fetiche, esta vez urbano: el «chulo». El «chulo» y sus equivalentes son los protagonistas fundamentales de la sainetería y constituyen la misma visión por la que antes señalamos respecto del «paleto» por parte de la burguesía española. El «chulo» es el fetiche por el que esta clase social expresa su visión del proletario madrileño. De acuerdo con esto, el sainete, forma típica del costumbrismo español y en especial del madrileño, es una mistificación dramática por la que la burguesía española y, en especial, la madrileña deforma a los tipos más despiertos del proletariado. No es casual que a medida que crece en importancia el proletariado como factor político la burguesía se aferre a esta mistificación (Fernández Santos en Rodríguez Buded et al., 1968: 26)

Como venimos comentando es con esta mistificación contra la que se pretende luchar a través de la descaricaturización. Así pues, a través de este teatro, se mostraba el auténtico carácter de estos trabajadores y, al mismo tiempo, su manera de vivir, las relaciones de mutualismo y de solidaridad que se establecían entre ellos motivadas por una sensación de pertenencia a un grupo a una clase. Dichas cualidades quedaron refrendadas también por los estudios sociológicos:

Poor Bethnal Greeners may have been, especially the families with many young children, the old, the widowed and the handicapped. But if they were, their poverty was accompanied by a sense of family, community and class solidarity, by a generosity toward others like themselves, by a wide range of attachments, by pride in themselves, their community and their country and by an overflowing vitality. This was at the time a rather new view of people in the bottom reaches of the class structure which has remained so marked and consistent a feature of British society through-out the century; it was a view which may have influenced to some extent the manner in which such people were regarded more widely (Young / Wilmott 1987: xi).

Aunque con esa «new view» los antropólogos se refieren, lógicamente, a su estudio sobre el East End, el impacto que le atribuyen puede aplicarse también al teatro de la época que se acercó, ficcionalizándola, a esa misma realidad y la mostró al conjunto de la sociedad. Por otra parte, si bien en el caso inglés el sentido de comunidad comenzaba a diluirse por el avance de la sociedad capitalista, en las obras españolas estaba muy vivo –recordemos *La camisa*, *La batalla del Verdún* o la solidaridad llevada al extremo de *Muerte en el barrio* y, en general, en las obras corales de nuestro teatro.

El tratamiento dramático de este personaje colectivo es individualizado, no se trata de la masa proletaria de los treinta, que responde con una sola voz y un solo corazón, de ese proletariado que es presentado como la sal de la tierra sino como un mosaico de caracteres que conforman un cuerpo social complejo, muchas veces cómplice de sus propias desgracias al entrar en connivencia con el sistema de consumo que se estimula desde el *Establishment*:

Estos personajes, más allá de su diversidad, más allá de la individualización con que están trazados se erigen ante nosotros como protagonista único, colectivo: representan al proletariado. Pero no es una representación abstracta: en todo momento aparecen como un grupo de mujeres y hombres concretos, que sufren. No es tampoco una representación idealizada: muchos de ellos viven dentro de sí y para sí, encerrados en un círculo de soledad, incomunicación y egoísmo, y carentes de la necesaria conciencia política. Todos, sin excepción, esperan algo que no tienen, y que seguramente no tendrán nunca (Domenech, 1973-74: 98)

Efectivamente y, como veremos más adelante, de las aspiraciones y cierta complicidad con las bases del sistema que les excluye y en el que pretenden integrarse a toda costa surgirá uno de los grandes temas del período: el de los perdedores y/o de las ilusiones perdidas.

A través del personaje colectivo, los autores pudieron, como decía Arteché (1966), «tomar el pulso social e histórico, el drama del pueblo y el auténtico color del mismo, con sus risas y sus lágrimas» y, a través de él, plantear los grandes problemas de toda una sociedad, principalmente aquellos que tenían que ver con la convivencia entre distintos grupos. Así ocurre, por ejemplo en *Live Like Pigs*, de Arden, donde se presentan los problemas de convivencia en los barrios de protección oficial entre una familia de gitanos errantes que se resisten a acatar las normas sociales y el resto del vecindario. Otro de los grandes temas que se plantean merceda a personajes corales es el de la inmigración, que aparece con frecuencia en el teatro español principalmente en dos obras: *La batalla del Verdún*, de Rodríguez Méndez sobre la inmigración interior en pro de un progreso que llega a costa del sacrificio de lo humano. Situada en un barrio de aluvión de la periferia barcelonesa, Rodríguez Méndez, a través de los hermanos, Ángel y Andrés, presenta un paradigma de las dos Españas: desde la más romántica a la más pragmática. Ángel, un personaje semejante a Juan en *La Camisa* –el gran drama sobre la inmigración al extranjero– preferirá quedarse en España antes que marchar a Europa a hacer fortuna. Aunque de forma soterrada, se plantea también el conflicto cultural entre charnegos y catalanes «de cuna» que, de alguna forma, recuerda al conflicto pincelado por Arden. Aunque de forma secundaria, el conflicto migratorio será abordado por Wesker en *The*

Kitchen, donde en la babel del Tívoli, asistiremos a las tensiones entre los autóctonos y los foráneos que recuerdan, indefectiblemente, el clima de tensión entre los inmigrantes y los *teddy boys* en el Notting Hill de finales de los cincuenta– y a los choques culturales que surgen a raíz del mismo por lo que supone una auténtica intrahistoria de la Inglaterra de su época.

5. ESTUDIO TEMATOLÓGICO

Tanto los dramaturgos de la Generación Realista como los de la *New Wave* recuperan para las tablas España e Inglaterra respectivamente, esto es, la intrahistoria de sus países: las vidas de gente corriente –«típica» en el sentido lukácsiano– a través de la cual se presentan los grandes males –o, por qué no, las grandes virtudes– de sociedades enfermas que empiezan a jugar al espectáculo, al consumismo... y sobre las que sobrevuela la eterna amenaza de la aniquilación nuclear dada la tensión política derivada de la Guerra Fría. En este bloque, vamos a espigar los temas más recurrentes en los que recalcan autores de las dos orillas y a analizarlos en profundidad dentro de las perspectivas ideológicas de este teatro comprometido y profundamente vital.

5.1. INTRAHISTORIAS DESILUSIONADAS: *EL PRECIO DE LOS SUEÑOS*, DE MUÑIZ; *TRILOGY*, DE ARNOLD WESKER.

Uno de los grandes temas de este teatro, me atrevería a decir que por encima de ningún otro es el de las ilusiones perdidas, el de los sueños traicionados. Las dos obras que inauguran el nuevo drama social de postguerra en el año 1949: *Muerte de un viajante*, de Arthur Miller e *Historia de una escalera*, de Buero giran precisamente en torno a las pequeñas tragedias cotidianas, a la utopía de una prosperidad a la que se «hace justicia» a través de la ensoñación y, en algunos casos, de la mentira. Muchas obras posteriores deambulan por los mismos esquemas: personajes pequeños con grandes aspiraciones. Generalmente, es la sociedad quien determina esas frustraciones que, en algunos casos, son de índole material y, en otros, de índole espiritual o sentimental.

Como comentábamos, la de Fernando y Camina abre todo un capítulo de desilusiones en nuestro teatro, de tragedias alrededor del *common man*, de «todo lo que pudo ser y nunca fue» que encuentra un correlato en varios autores extranjeros. En su caso, *Chicken Soup With Barley* (1958), *Roots* (1959) y *I'm Talking about Jerusalem* (1969)⁸⁹ se centran en las ilusiones de los Kahn, una familia de judíos comunistas del East End y su evolución desde la primera escena está situada en octubre de 1936 a la última, ambientada ya en la contemporaneidad, 1959.

⁸⁹ Las obras se estrenaron individualmente y fueron presentadas oficialmente como trilogía en el Royal Court Theatre en 1960 bajo la dirección de John Dexter. Generalmente, han sido montadas de forma individual, como sucedió con el estreno de *Roots* en España en el año 66.

A lo largo de esos veinte años asistimos a las transformaciones que se producen en la *working class* a través de ellos: de un férreo y vibrante compromiso en aquel otoño del 36, donde todo el barrio se moviliza contra una manifestación antisemita organizada por la British Union of Fascist, al consumismo y la claudicación de la «Age of Affluence». Dentro del tríptico, *Roots*, la pieza central, es un elemento discordante. No está centrada en los Kahn sino en Beatie Bryant, la novia de Ronnie –a quien éste abandonará por carta al final del tercer acto.

Todos y cada uno de los sueños de los protagonistas quedan truncados: Ronnie, que trabaja en una librería, fantasea con ser un gran poeta del socialismo pero, en lugar de eso, trabajará como camarero en un restaurante parisino donde conocerá a Beatie –las reminiscencias con *The Kitchen* son evidentes–, con quien inicia ese proyecto en común que, finalmente, abandona. Por su parte, el pequeño oasis socialista de Ada, hija de Sarah y Harry Kahn y su novio, Dave Simmonds, también terminará frustrándose. Dave, «a sad pacifist» que había combatido en la Guerra Civil Española y en la II Guerra Mundial, minado por años de guerras y conflictos, decide abandonar junto con Ada, la lucha política en el partido y marchar al campo para poder crear su propia utopía socialista en medio de tiempos de urbanización y progreso. Así lo explicaba en *Chicken Soup*...

ADA.– Anywhere. When Dave comes back [se refiere a regresar de Alemania, la Guerra ha terminado hace unos meses] we shall leave London and live in the country. That'll be our socialism. Remember this, Ronnie: the family should be a unit, and your work and your life should be part of one existence, not something hacked about by a bus queue and office hours. A man should see, know, and love his job. Don't you want to feel your life? Savour it gently? In the country we shall be somewhere where the air doesn't smell of bricks and the kids can grow up without seeing grandparents who are continually shouting at each other. ()

Estas palabras de Ada están teñidas de una fuerte ironía trágica que, tanto al espectador inglés de 1960 y, en última instancia, al espectador en general no se le pasaban desapercibidas. Ellos conseguirán vivir felices durante unos años en Norfolk pero, finalmente, no tendrán más remedio que regresar al asfalto que tanto odian por la falta de trabajo de Dave. Por otra parte, ninguno de ellos terminará trabajando en aquello que ama ni pensará el trabajo como un modo de crecer espiritualmente o de hacerse a sí mismo. En *I'm talking of Jerusalem*, la obra centrada en Ada, Dave y su vida en Norfolk demuestra que todo socialismo, ya sea colectivo –de partido– como individual supone una utopía. Así lo consigna Ronnie en el tercer acto de *I'm Talking*... donde queda claro que el conformismo de los trabajadores y su abandono de la lucha se corresponde con la

traición a la hermandad internacional en que, desde el Parlamento se incurría día tras día al tomar parte en el enfrentamiento soterrado de la Guerra Fría:

RONNIE.— Oh, yes, that's right! We put a Labour Party in power. Glory! Hurrah! It wasn't such a useless war after all, was it, Mother? But what did the bleeders do, eh? They sang the Red Flag in Parliament and then started building atom bombs. Lunatics! Raving Lunatics! And a whole generation of us laid down our arms and retreated into ourselves, a whole generation! But you two. I don't understand what happened to you two. I used to watch you and boast about you. Well, thank God, I thought, it works! But look at us now, now it's all of us (Wesker, 1961: 220)

La pequeña-gran tragedia del tríptico gira en torno a, como veníamos adelantando, la pérdida de valores y esperanzas que, en última instancia –como ocurre en el resto de obras del período– viene determinada por unas circunstancias externas a la propia naturaleza del ser humano y ante las que éste acaba claudicando en lugar de luchar. Es el fin de una era. En este caso, la falta de compromiso político tiene que ver, cómo no, con la llegada del Estado de Bienestar (*Chicken soup...*), la invasión de Hungría por la Unión Soviética y la producción en masa que fagocita a las iniciativas de los pequeños trabajadores (*I'm talking of...*). Sin embargo y, como buen socialista, ninguna de las tres piezas queda totalmente cerrada, pues Wesker deja abierta una puerta a la esperanza, una llamada a la acción, en todas las obras.

La Trilogía y, sobre todo, *Chicken Soup...* conecta con la célebre sentencia de Porter «There aren't any good, brave causes left» aunque en un sentido abierto –entendiendo el adjetivo a la manera bueriana– pues lo que para el personaje de Osborne es una batalla sin objeto, para Sarah Kahn sigue teniendo pleno sentido: los obreros se han separado y no conservan ningún sentido de solidaridad entre ellos, los sindicatos están perdiendo poder y acomodándose –como el dramaturgo recalca a través de Cissie Kahn, la hermana de Harry, degradada de su cargo de delegada por sus propios compañeros. Al final de la obra, Sarah pronuncia un alegato incendiario y profundamente político si tenemos en cuenta el contexto de la Inglaterra de su tiempo:

RONNIE.— (*rising, opens his eyes and shouts*). [...] You've never been right about anything. You wanted everybody to be happy but you wanted them to be happy your way. It was strawberries and cream for everyone – whether they liked it or not. And now look what's happened. The family you always wanted has disintegrated, and the great ideal you always cherished has exploded in front of your eyes. But you won't face it. You just refuse to face it. I don't know how you do it but you do – you just do. (*Louder.*) You're a pathological case, Mother - do you know what? You're still a communist! (*He wants to take back his words but he has lost the power to express anything any more.*)

SARAH.— All right ! So I'm still a communist! Shoot me then! I'm a communist! I've always been one – since the time when all the world was a communist. You know that! When you were a baby and there was unemployment and everybody was thinking so – all the world was a communist. But it's different now. Now the people have forgotten. I

sometimes think they're not worth fighting for because they forget so easily. You give them a few shillings in the bank and they can buy television so they think it's all over, there's nothing more to be got, they don't have to think any more! Is that what you want. A world where people don't think any more! Is that what you want me to be satisfied with – a television set! Look at him! My son! He wants to die! (Wesker, 1961: 74)

Las palabras de Ronnie mezclan lo político con lo vivencial, dos elementos que, en su madre son absolutamente indivisibles. Para Sarah, la militancia lo es todo, el sentido último de su vida y, como ella denuncia, el ideal comunitario, la lucha por los derechos de los trabajadores... han desaparecido. Recordemos que, en esta última escena del tercer acto, estamos a la altura de 1958. Es la época de los discursos de Macmillan y el laborismo traicionado. De hecho, el segundo acto comenzaba con unas esperanzadoras palabras de Ronnie que también debieron de dibujar una mueca en el rostro del espectador de los sesenta:

RONNIE.— [...] With a Labour majority in the House! And two of our own Party members. It's only just beginning.

ADA.— It's always only just beginning for the Party. Every defeat is victory and every victory is the beginning.

RONNIE.— But it is, it is the beginning. Plans for town and country planning. New cities and schools and hospitals. [...] Nationalization! Nacional health! Think of it, the whole country is going to be organized to co-operate instead of tear at each other's throat. That's what I said to them in a public speech at school and all the boys cheered and whistled and stamped their feet - and blew raspberries. (Wesker, 1961: 40-41).

Efectivamente, todas aquellas posibilidades habían quedado en nada y, al tiempo que se encendían los televisores, se apagaban la solidaridad, las protestas y la hermandad. La pieza la cerrará Sarah con un contundente «Ronnie, if you don't care you'll die» (Wesker, 1960: 77) que, sin duda, supone una clara apelación al espectador. Por la clave histórica compartida, la pieza invita a la reflexión directa sobre todo aquello que la izquierda británica vivió y a todo a lo que había claudicado. Será precisamente el descreído Ronnie –que se reconoce en su padre, Harry Kahn, apocado, egoísta y cobarde tanto en el ámbito privado como en el social– quien pronuncie las palabras con las que cierra el tríptico y que, efectivamente, suponen una derrota:

SARAH.—You finished crying, you fool you!

RONNIE.— Cry! We must be bloody mad to cry, Mother.

(Sarah goes off leaving Ronnie to linger and glance once more around. Suddenly his eye catches a stone, which he picks up and throws high into the air. He watches, and waits till it falls. Then he cups his hands to his mouth and yells to the sky with bitterness and some venom)

RONNIE.— We- must - be - bloody - mad - to cry !

(The stage is empty. Soon we hear the sound of the lorry revving up and moving off. A last silence. Then-)

A LAST SLOW CURTAIN

Una derrota aminorada por el orgullo de esa última imprecación y, sobre todo, por el recuerdo de Beatie Bryant sobre su silla, transformada después de haber descubierto la palabra –ergo, el mundo– y generando ideas nuevas que anuncian que la utopía sigue siendo posible.

Consideramos que la eficacia dramática de la Trilogía depende en buena medida del juego con la perspectiva temporal ya que, de alguna forma, Wesker, haciendo uso de esa historia reciente, somete al espectador a un ejercicio semejante al que llevaba a cabo J.B. Priestley en *Time and The Conways*, pues revela al público el futuro de los personajes antes de que caiga el telón. Así, como en la tragedia clásica, el público sabe mucho más que los personajes y puede condolerse pero, sobre todo, reconocerse y reflexionar. Por otra parte, el personaje colectivo por el que Wesker apuesta en todas sus piezas –desde *The Kitchen* hasta *Chips With Everything*– y sus alrededores son el catalizador perfecto para esta visión general de lo social con la que el autor suele ser muy crítico y a la que le recomienda un nivel de atención mayor frente al sistema que encarnan personajes como Pip Thompson.

5.1.1. La irresistible necesidad de la apariencia

En muchas ocasiones, son los protagonistas quienes acrecientan sus padecimientos participando de la gran mentira del consumo. En el caso español destaca especialmente la presencia de un tercer eje, muchísimo más poderoso que en ningún otro teatro y es, precisamente el de *el qué dirán*, el de la exposición a la maledicencia y el juicio ajeno que empuja a los protagonistas a fingir un estatus que no es el suyo. Así le ocurre, por ejemplo, a Margarita en *La madriguera*, de Ricardo Rodríguez Buded. Su marido, Agustín, que ha sido despedido de la oficina donde trabajaba, colabora como actor en alguna película o anuncio, provocando así la cólera de su esposa, que teme que todo el mundo conozca su desgracia: «¡Si por ti fuera, aún estaríamos peor ¡Yo soy quien mantiene la dignidad de esta casa! Cada cual vale lo que aparenta, ¿no lo has aprendido todavía? ¡Te verán en el cine y nos convertiremos en la familia del payaso! ¿No he podido meterte en la cabeza que esta miseria sólo es tolerable cuando se sabe disfrazar?» (Rodríguez Buded, 1961: 41).

Uno de los ejemplos más evidentes lo encontramos en *El precio de los sueños*, el drama de Carlos Muñiz estrenado –a destiempo– en 1966, sobre el drama de una familia que vive en la ciudad de provincias. Es precisamente el espacio el que determinará, en parte, su «condenación». En este sentido, en la *¿Valladolid?* de Muñiz resuenan otras

villas provincianas que han jalonado las letras españolas: desde la «capital de provincia de tercer orden» donde tiene lugar la acción de *La señorita de Trevélez* hasta la Orbajosa galdosiana de *Doña Perfecta* pasando por la Moraleda de Benavente⁹⁰, el Pílares de Pérez de Ayala en *Tigre Juan*, la azoriniana Yecla y, por supuesto, la Vetusta que magistralmente retrató Clarín en *La Regenta*, de cierta forma, preludio de muchos de los conflictos de índole social que explotarán los autores españoles del medio siglo.

En cualquier localidad de reducida población, los ciudadanos están expuestos a las miradas de los otros y, por extensión, a su constante juicio; lo que impone una suerte de *voayeurismo* que da pie a la crítica y también a la condena de determinadas actitudes. Los códigos morales y esas apariencias de las que, Arniches, entre otros, se dolió amargamente⁹¹, deben ser respetados siempre con pulcritud, so pena de quedar a merced de las afiladas lenguas vecinales. Todo aquello que malversa esas leyes *non scriptas* o excede el esquema de normalidad imperante es condenado. Precisamente el afán por evitar el cuchicheo, el codazo y, en el peor de los casos, la ignominia y el escarnio, empuja a los habitantes a entregarse a una vida de falsas apariencias que, en algunos casos, como ocurre con Elisa en *El precio de los sueños* o con la doña Balbina de *Hoy es fiesta*, son puro fruto del orgullo y de la codicia de lo que ve a su alrededor, pero, en otras, como en *La pechuga de la sardina*, serán cuestión casi de mera supervivencia. De otro modo más sutil, esta suerte de petimetrismo lo encontramos también en el caso inglés y es, precisamente, una de las lacras que, como comentábamos anteriormente, los *Angry Young Men* denunciaban: la superficialidad. Muñiz aborda a la perfección este conflicto a través de Manolo, el personaje protagonista de *El precio...*

⁹⁰ Al clasificar la ingente obra dramática benaventina, Francisco Ruiz Ramón (2005: 32) dedica un apartado específico a «Moraleda o interiores provincianos» que, de alguna forma, ilustra todos los que fueron en el teatro de las décadas posteriores.

⁹¹ En este sentido, resulta forzoso recordar el vínculo que muchos de estos dramaturgos del realismo establecen con los autores finiseculares, especialmente Miguel de Unamuno y Carlos Arniches, grandes creadores de escenarios provincianos. Así hablaba, por ejemplo, el propio Carlos Muñiz (1960: 15) sobre el genio alicantino y su tragedia grotesca:

Arniches, pese a quien pese, es dramaturgo contemporáneo y de talla tan excepcional que si no ha sido multitraducido se debe, muy posiblemente a que nosotros mismos, los españoles, nos hemos empeñado en clasificarle como un sainetero sin meternos a husmear el trasfondo de su obra: limpia, sana, castiza y consistente. Si Arniches hubiera sido encasillado en alguna generación, ismo, grupo, subgrupo o tertulia, quizá hubiese sido con más justicia y se le hubiera ponderado justamente.

En semejantes términos se expresaba Lauro Olmo en «Unas palabras en homenaje a don Carlos Arniches» (1963b). Sobre Unamuno, véase el nº 58 de la revista *Primer Acto*, dedicado íntegramente al estudio de su obra, donde Monleón, Buero Vallejo, Narros, Fernández Santos o Doménech le dedicaron sendos artículos.

MANOLO.— Aguantar todo, ¿eh? Que nos juzguen a todas horas cuando es a ellos a los que había que condenar por su mentira, por su falsa apariencia. Si esto es la vida, me río yo de la vida, como me río de los que son honestos porque son inútiles para el matrimonio, de los caritativos que rebosan dinero y explotan a sus obreros, de las viejas que se pasan todo el día en la iglesia porque la vida ya no les deja otra solución que mirar a la otra vida. Quítales a todos las razones por las que son (*Risueño.*) buenos y dime si en otras circunstancias lo serían. (*El padre le mira en silencio.*) También a mí me gustaría ser bueno, pero no puedo... Estoy condenado a ser como un náufrago que nada contra corriente sin avanzar nunca (Muñiz, 2005: 217).

Representa, sin lugar a dudas, un correlato de Biff Loman. Como él, Manolo, ante la posibilidad de poder ser absuelto y readmitido en el banco, decide optar por el camino de la verdad –lo que supondría renunciar a la inserción social– que, para él, representa una liberación, pues sólo así puede pagar sus culpas y huir del sistema materialista de vanas necesidades que los asfixia y los aliena, como él mismo declara ante el juez al final de la obra:

Antes de marcharme de aquí y dejar mi sitio a otro acusado, quiero decirles que me declaro culpable porque prefiero vivir dentro de una cárcel todo el tiempo que me quede de vida, a estar ahí fuera, codeándome constantemente con personas que viven holgadamente, viven risueñas y se permiten el lujo de juzgar a los demás. Personas que tienen la culpa de que yo esté aquí. Sí, es cierto que cometí esa estafa... pero, ¿se han preguntado ustedes por qué he robado? [...] Mi padre no había sido nunca rico pero teníamos que aparentar que nos sobraba el dinero para que no nos diera de lado esa sociedad pueblerina, sucia, hipócrita y deslenguada... Yo quería también aparentar, sin darme cuenta que me estaba metiendo en ese odioso juego. [...] Ella [se refiere a su esposa] iba a casa de sus amigas y se encaprichaba de lo que tenían. Le apetecía tener un aparato de radio, una nevera donde meter la comida en verano y a veces simplemente las ilusiones... una plancha eléctrica... Un colchón de lana en lugar de aquel de borra en el que engendramos a nuestro hijo... Me hablaba de las casas de sus amigas... Me ponía la cabeza al rojo. «¿En qué trabajarán sus maridos para ganar tanto?» me preguntaba. Pero no encontraba la respuesta. Pero yo le decía, ¡lo tendrás, lo tendrás, lo tendrás! Y una desesperación al contemplar mi impotencia se apoderaba de mí. Y la única respuesta muda me la daba mi propia casa, pequeña y miserable. Unas paredes peladas, sin cuadros, sin espejos, sin libros, sin nada... Unos muebles rotos antes de acabar los plazos... los suelos helados en invierno y ardiendo en verano... [...] Quiero vivir lejos de tanto embuste y tantas letras de cambio... El papel de las letras es áspero y desagradable... mientras que el del dinero es suave y aterciopelado... Por mis manos habían pasado millones, señor juez... Y yo estaba hambriento. Deseaba vivir de mentira, pero así es mejor. Por primera vez en mi vida me apetece vivir la realidad simple y compartirla con unos delincuentes que sólo Dios sabe qué delito habrán cometido... El mío ha sido muy pequeño, simplemente querer vivir de mentira... Pero he despertado y ahora todo eso me da unas ganas locas de reír... y por nada del mundo volvería ahí fuera... (Muñiz, 2005: 257).

Manolo acabará desmarcándose de los errores de su madre y, si bien queda en evidencia la mentira, esta no terminará de hacerse pública, pues Elisa seguirá intentando engañar a sus vecinas sobre los auténticos motivos de sus actos. La tragedia, sin embargo, estallará en clamor popular con la ya mencionada doña Balbina de Buero, quien será reprendida verbal e incluso físicamente por los vecinos del bloque cuando estos sepan no

sólo que ha estado mintiendo durante su estatus todo este tiempo sino que, además, les ha estafado con el único fin de poder sobrevivir.

El personaje denuncia la codicia, el ansia de los objetos, de la posesión y, a través de ellas, la adquisición de un prestigio social que no es posible alcanzar sin dinero. El poder que las cosas ejercen sobre sus dueños –y no al revés– llega hasta el punto de definirlos, algo muy común en este teatro y, como trataremos más adelante al referirnos al capítulo del espacio, configura buena parte de la ideología de estas piezas y, en general, de la literatura del período. Sin ir más lejos, recordemos la frustración producida por una vida de estrecheces que sufren Jérôme y Sylvie en *Las cosas*, de Georges Perec (1965).

Años después de haber escrito esta obra, Muñiz volvió sobre el tema desde una óptica profundamente esperpéntica-alegórica en *El caballo del caballero*, una suerte de respuesta a *El precio de los sueños* y, en realidad, a todas las obras de corte naturalista donde se había denunciado la dependencia de los personajes de la materialidad y la pacatería de su cosmovisión pequeñoburguesa. En la pieza, Hermenegildo, el protagonista, es cosificado –más bien, animalizado– por el Señor Don..., la encarnación del sistema, que lo convierte en su caballo. Hermenegildo es tentado por el Hombre para acabar con la dominación del Señor Don... pero, finalmente, sucumbirá a la tentación de la posesión, a la placidez de la distracción: «SEÑOR DON...– Bien dicho, Olvidad, hijos del pecado. Olvidaos y la felicidad invadirá vuestros hogares. [...] Deprisa, hijos míos. Deprisa. ¡No hay tiempo para pensar! ¡Si pensáis, podéis caer en el abismo de la miseria humana! ¡Vamos, deprisa! ¡Tengo que ir al cabaret a buscar a mi amante!» (Muñiz, 2005: 572). Como en *El precio...*, *El caballo...* plantea la misma esclavitud del ser humano con respecto de las «cosas» en una clara denuncia del consumismo incipiente y de la consciente búsqueda de una salida fácil en el matrimonio, en el ocio, en la pura evasión.

Esta misma huida de la realidad a través del «espectáculo», como terminaría llamándolo Guy Debord unos años más tarde se ve encarnada en Elisa, la mujer de Ricardo y madre de Manolo en *El precio...* quien ha preferido huir de la verdad para construir a través de la mentira y la fabulación una vida mucho más agradable y acorde a lo que ella desearía para su familia, del mismo modo que Willy Loman en la tragedia de Miller. No obstante, esta mentira no es únicamente un modo por el que la mujer pueda preservar su orgullo burgués frente a la inquisición social sino que se trata de un personaje profundamente romántico, que encuentra en ese «mundo posible» una existencia más bella y placentera. Así pues, no se trata sólo de ocultación de esa realidad sino de una

consciente evasión. En este sentido, Elisa entronca con otras ilustres «soñadoras escapistas» del teatro universal como Blanche DuBois o Mary Tyrone.

5.1.2. El discreto encanto de la fritanga o la apariencia inversa: el caso de *Chips With Everything*

En *Chips With Everything*, su tercera obra estrenada y ambientada en el universo masculino de la Royal Air Force, Arnold Wesker aborda el soterrado enfrentamiento entre clases sociales. Así pues, entre las filas de reclutas encontramos a Pip Thomson, un renegado de la *upper middle class*, conviviendo con jóvenes proletarios –con unos horizontes culturales y económicos muy reducidos– entre los que pretende integrarse. En una especie de giro irónico, Pip –nombre con ecos claramente dickensianos– pretende llegar a ser una suerte de *working class hero* a la inversa de su ilustre tocayo, el protagonista de *Great Expectations*. Si el héroe de Dickens realizaba un viaje ascendente en la estratificada sociedad de la Inglaterra del XIX gracias al mecenazgo de Magwitch, el del personaje de Wesker es descendente. Al mismo tiempo, además de un revulsivo para Dickens, Pip Thompson supone una contestación a personajes como el Jim Dixon de la ya mencionada novela de Kingsley Amis o al Joe Lampton de *Room on Top* cuyo fin último era medrar en la escala académica el primero y social el segundo y romper ese «techo de cristal» que existía también para muchos de los jóvenes de la *working class*. ¿Por qué esta inversión? Ahora lo veremos.

Poco a poco, Pip consigue ganarse el respeto de sus compañeros de barracón, a quienes había animado a sentirse orgullosos de sus orígenes, a pensar antes de actuar y a plantar cara a los oficiales. Uno de ellos reconoce en la escena quinta del primer acto: «It's a funny thing. We have always ruled, but I suspect we've never frighten you» (Wesker, 1963: 15-72). El cambio de ese estado de cosas, de ese *state of mind* al que Wesker ataca con su teatro parece llegar a ser posible y así lo manifiesta Andrew, uno de los reclutas, tras su conversación con el Oficial: «Man, I tell you it was him frightened» (Wesker, 1963: 30). Andrew, una especie de némesis que no confía en Pip, le confiesa durante la fiesta de Navidad: «I've know a lot of people like you, Pip. They come drinking in the pub and talk to us as though we were the salt of the earth, and then, one day, for no reason any of us can see, they go off, drop us as though that was another game they was tired of. I'd give a pension to know why we attract you». El motivo se desvelará más adelante pues la insurrección y la rebeldía contra los generales y la camaradería con sus compañeros se revelan egoístas e infinitamente interesados tanto es así que, descubierto

en su mezquindad, pasa a ocupar el puesto que, desde su nacimiento le estaba reservado. Thompson, al iniciar ese descenso en la escala social, ese «aplebeyamiento» no obra más que en su propio beneficio. El diálogo con el Oficial de Vuelo en la escena VII del acto primero no deja lugar a dudas a este respecto:

There's nothing humble about you, is there? Thomson, you wanted to do more than simply share the joy of imparting knowledge to your friends; no, not modesty. Not that. What then? [...] Shall I say it? [...] Shall I? Power. Power, isn't it? Among your own people there were too many who were powerful, the competition was too great, but here, among lesser men –here among the yobs, among the good-natured yobs, you could be King. KING. Supreme and powerful, eh? Well? Not true? Deny it, deny it then. We know –you and I– we know, Thompson. [...] You're destroyed, Thompson. No man survives whose motive is discovered, no man. Messiah to the masses! (Wesker, 1963: 63)

El «majismo» modernizado del que hace gala Pip no responde más que a su ambición personal, equiparable a la del protagonista de la famosa novela victoriana. Dentro de ese gran símil de la Inglaterra de los años cincuenta que es el centro de instrucción de la R.A.F, destaca un símbolo de corte alimenticio: el de las patatas como emblema de la clase popular. La metáfora está basada en un fundamento puramente económico y, efectivamente, la persistencia de la sociedad de clases muy delimitada y la existencia de un nuevo *establishment* creado en connivencia con el partido laborista tras la II Guerra Mundial es el *ítem* que vertebra el drama de Wesker. Ni que decir tiene que las patatas han sido la base de la alimentación de las clases trabajadoras desde hace siglos y que conforman, junto con el bacalao –durante muchos años también la proteína más barata a la que el pueblo tenía acceso– el que fue el plato nacional inglés hasta hace apenas diez años: el célebre *fish and chips*. Así pues, la metonimia gastronómica resulta elocuente ya en una de las primeras intervenciones de Pip Thompson durante la segunda escena del primer acto:

One day, when I was driving to my father's office, the car broke down. I could have got a taxi I suppose, but I didn't. I walked. The office was in the City, so I had to walk through the East End, strange – I don't know why I should have been surprised. I'd seen strange photographs of this Mecca before. – I even used to glance at the *Daily Mirror* now and then, so God knows why I should have been surprised. Strange. I went into a café and drank a cup of tea from a thick, white, cracked cup and I ate a piece of tasteless currant cake. On the walls, I remember that they had photographs of boxers, autographed, and they were curling at the edges from the heat. Every so often a woman used to come to the table and wipe it with a rag that left dark streaks behind which dried up into weird patterns. Then a man came and sat next to me – WHY should I have been surprised? I'd seen his face before, a hundred times on the front pages of papers reporting a strike. A market man, a porter, or a docker. No, he was too old to be a docker. His eyes kept watering, and each time they did that he'd take out a neatly folded handkerchief, unfold it and, with one corner, he'd wipe away the moisture, and then he'd neatly fold it up again

and replace it in his pocket. Four times he did that and each time he did it he looked at me and smiled. I could see grains of dirt in the lines of his face, and he wore an old waistcoat with pearl buttons. He wasn't untidy, the cloth even seemed a good cloth, and though his hair was thick with oil it was clean. I can even remember the colour of the walls, a pastel pink on the top half and turquoise blue on the bottom, peeling. Peeling in fifteen different places; actual, I counted them. But what I couldn't understand was why I should have been so surprised. It wasn't as though I had been cradled in my childhood. And then I saw the menú, stained with tea and beautifully written by a foreign hand, and on top it said [...] 'Chips with everything'. Chips with every damn thing. You breed babies and you eat chips with everything (Wesker, 1963: 20-21).

De acuerdo con lo que afirmó John Russell Taylor, Pip es –al menos durante la primera parte de la obra– el portavoz de Wesker: «[Pip] is the person who thinks about the working-class situation, as Wesker has thought about it, and comes to much the same conclusions as Wesker has come to: the working class are being exploited and wilfully deprived of the good things in life – good music, good food, even good contraceptives» (Russell Taylor, 1971: 166). Esto es, la pobreza material de la clase trabajadora se extiende a la pobreza intelectual, abanicada desde las élites. Finalmente, el aroma de la fritanga y la mediocridad parecen seducir al niño rico Pip que se deja llevar por una suerte fascinación interpretando el olor de la fritanga como el de su propia salvación merced a la cómoda adquisición de un estatus superior en un entorno de privaciones y carencias materiales e intelectuales. La patata o la tarta de pasas insípida son símbolos de esa alimentación básica y, en esencia, de esa cultura pop zafia y de segundo orden a la que las clases trabajadoras tenían acceso. En la tercera escena del primer acto, el coronel pone en relación estos dos conceptos, clarificando la metáfora: «I want you like Greek gods. You heard of the Greeks? You ignorant troupe of anaemics, you were brought up on tinned beans and television sets, weren't you? You haven't had any exercise since you played knock-a-down-ginger, have you?» (Wesker, 1963: 27).

En este punto, se introduce uno de los grandes temas que Wesker plantea en sus obras: el de la alta y baja cultura. Lo encontramos también en *Roots* de forma muy elocuente merced al célebre monólogo de Beatie que cierra la obra;

BEATIE.– Roots, roots, roots! Christ, Frankie, you're in the fields all day, you should know about growing things. Roots! The things you come from, the things that feed you. The things that make you proud of yourself – roots! [...]
Ever since it begun the world's bin growin' hasn't it? Things hev happened, things have bin discovered, people have bin thinking and improving and inventing but what do we know about it all? [...]
Oh yes, we turn on a radio or a TV set maybe, or we go to the pictures – if them's love stories of gangsters – but isn't that the easiest way out? Anything so long as we don't have to make an effort. Well, am I right? You know I'm right. Education ent only books and music – it's asking questions, all the time. There are millions of us, all over the country, and no one, not one of us, is asking questions, we're took the easiest way out.

We don't fight for anything, we're so mentally lazy we might as well be dead. Blust, we are dead! [...]

But us count? Count Mother? I wonder. Do we? Do you think we really count? You don't wanna take any notice of what them ole papers say about the workers bein' all-important these days – that's all squit! 'Cos we aren't. Do you think when the really talented people in the country get to work they get to work for us? Hell if they do! Do you think they don't know we 'ont make the effort? The writers don't write thinkin' we can understand, nor the painters don't paint expecting us to be interested – that they don't, nor don't the composers give out music thinking we can appreciate it. 'Blust' they say, 'if they don't make no effort why should we bother?' So you know who come along? The slop singers and the pop writers and the film makers and women's magazines and the Sunday papers and the picture strip love stories – that's who come along, and you don't have to make no effort for them, it come easy. [...] 'The workers've got it so let's give them what they want. If they want slop songs and film idols we'll give 'em that then. If they want words of one syllable, we'll give 'em that then. If they want the third-rate, *blust*! We'll give 'em that then. Anything's good enough for them' cos they don't ask for no more!' [...] We want the third-rate – we got it! We got it! We got it! We... (Wesker, 1984: 145-148)

Evidentemente y, como el propio Wesker reconoció, él estaba –obviamente– del lado de la clase trabajadora pero, en este monólogo estalla contra ellos, puesto que, en cierto modo, su situación actual es responsabilidad suya, ellos mismos se han acomodado merced a un estilo de vida que ha mejorado ligeramente, al acceso a un entretenimiento fácil a través de la televisión. Tampoco existe una comunión entrañable con la naturaleza –y recordemos las ideas de Ada al respecto en *Chicken Soup With Barley*. Hablamos de la alienación más absoluta. El conmovedor discurso de Beatie no conseguirá producir un impacto en sus interlocutores como, en un primer momento, tampoco lo produjo en ella. Sin embargo, el poder transformador de la cultura y el aprendizaje como camino a la sociedad socialista se plantean de forma clara en la obra. En última instancia, no se trata exclusivamente de plantear preguntas que tengan que ver con lo externo sino también que nos hagan más sensibles, más solidarios... Se trata, de nuevo, de escuchar al otro e interesarse por su causa, como explicaba Paul en *The Kitchen*. Conscientemente, Wesker planteaba el problema sobre cómo la cultura de masas había sustituido a la auténtica cultura popular y se enfrentaba y la alta cultura. En este sentido, podemos entender esa incipiente cultura de masas –el pop, las *soap operas*, la prensa amarilla... de acuerdo la interpretación de Adorno (2008: 1 295):

Sustituimos esta expresión [cultura de masas] por «industria cultural» para evitar la interpretación que agrada a los abogados de la causa: que se trata de una cultura que asciende espontáneamente desde las masas, de la figura actual de arte popular. La industria cultural es completamente diferente de esto, pues reúne cosas conocidas y le da una cualidad nueva. En todos sus sectores, fabrica de una manera más o menos planificada unos productos que están pensados para ser consumidos por las masas y que, en buena medida, determinan este consumo [...] La industria cultural es la integración intencionada de sus consumidores desde arriba.

Efectivamente, lo que intenta plantear Beatie es la dominación de la clase obrera a través de la cultura, una cultura que se impone desde arriba, a través de los medios de comunicación de masas –televisión y, en menor medida, radio– y que generan un determinado «gusto» e ilusión de pertenecer a una clase distinta a través de un código cultural transversal, compartido por los de arriba y los de abajo. En *Chips With Everything* encontramos un momento evidentísimo en este sentido –rayano en lo maniqueo– también durante la fiesta de Navidad (escena VII). Andrew recita para sus compañeros un poema de Robert Burns, el celeberrimo vate romántico escocés –recordemos el enfrentamiento histórico entre Escocia e Inglaterra– y cómo, inmediatamente a continuación, el oficial propone hacer sonar uno de los éxitos de Elvis Presley –«Something more cheerful»– pero Pip se acerca al guitarrista quien, a regañadientes, comienza a tocar los acordes de «The Cutty Wren», una famosa canción folk inglesa asociada históricamente a la Rebelión de Wat Tyler o –«revuelta de los campesinos»– que tuvo lugar en 1381 contra el rey Ricardo II –representado aquí por el chochín que intitula la canción– quien es asesinado y sirve de alimento a los pobres. De nuevo, el mismo enfrentamiento entre corrientes artísticas que encontrábamos en *The Entertainer*.

Todo lo que ocurre en esta escena es un ejemplo paradigmático de lo que Wesker pretende demostrar: el olvido de esas «raíces» mediante la asunción de una cultura –de origen norteamericano– ajena a la idiosincrasia del país. Inglaterra ha dejado de ser un país colonizador para convertirse en un país culturalmente colonizado, alienado en sus costumbres y sus tradiciones. El pueblo queda desmemoriado, olvida quién es y, como señala Adorno, no puede reconocerse a sí mismo como clase por lo que es incapaz de tomar con(s)cienza de su situación ergo queda inhabilitado para la acción.

Precisamente, este debate entre cultura popular y alta cultura tuvo su reflejo en la propia forma de hacer teatro pues, como ya hemos visto, las formas del *music hall* fueron reivindicadas en el teatro de la *New Wave* con nuevos propósitos y entendidas como custodios de buena parte de lo que había significado el teatro popular inglés durante décadas. Sin embargo, el sainete, el género chico... que se emplearon como catalizadores de la preocupación social acabaron por ser vistos con cierto recelo en el caso español. El ejemplo más palmario fue el ya citado «Coloquio sobre el naturalismo, el costumbrismo, el sainete y el estado del teatro español» celebrado a la altura de 1968, donde se entendían determinadas estéticas como «anticuadas», de un «didactismo innecesario» para la creación que habría de transformar, de una vez por todas el panorama teatral español. Rodríguez Méndez (1968), sin embargo, continuaba en sus trece y defendía nuestro

patrimonio autóctono de los vientos extranjerizantes –eminentemente absurdistas y brechtianos– que venían de Europa.

Fuera del teatro y fuera de la ficción, la reflexión en torno a alta y baja cultura en Inglaterra fue llevado a la palestra por el Independent Group, que cuestionaba esa concepción esencialmente elitista del arte moderno que desde el Institute of Contemporary Arts (ICA) fundado en 1947 en Londres se seguía consolidando. Los miembros del Independent pusieron el cine, la música popular y la cultura cotidiana dentro de su esfera de interés con un afán de reivindicarlos como arte, máxime cuando se habían convertido en las principales vías de contacto entre él y la mayoría del cuerpo social.

5.2. PRESENCIA Y VISIÓN DE LA MUJER EN EL NUEVO TEATRO

Tanto en el teatro británico como en el teatro español, los personajes femeninos tuvieron un peso importante en las obras que marcaron esta época. Sin embargo, en contraposición a esa presencia en la ficción, la escasez de profesionales dramaturgas, directoras, empresarias... que encontramos resulta flagrante; apenas las actrices pueden compensar mínimamente la balanza. En el campo de la escritura, sólo Shelagh Delaney y Ann Jellicoe destacaron en las filas del teatro británico –si bien, como luego argüiremos, la segunda realiza un teatro que excede las nociones del realismo «verbal» y cae del lado del absurdo. En labores de dirección, hemos de mencionar a la recordadísima Joan Littlewood⁹², alma del Theatre Workshop y una de las grandes responsables de la modernización del teatro inglés no exclusivamente en lo que tenía que ver con los contenidos sino, sobre todo, con la puesta en escena, el trabajo del actor, la improvisación y la introducción de nuevas técnicas dramáticas –principalmente brechtianas. En el circuito comercial encontramos también mujeres que cosecharon un éxito fabuloso, es el caso de Enid Bagnold –*The Chalk Garden* (1956)– o de Lesley Storm –*Roar Like a Dove* (1957). Sus obras, en la estela del *drawing room drama* y continuando los preceptos de la *pièce bien faite*, no supusieron ninguna innovación formal respecto al teatro del momento, sin embargo, son piezas muy interesantes desde el punto de vista dramático y, en el caso de Storm, con tintes psicologistas de cierta novedad en el contexto del West End. Como Bennett (2000: 42) se encarga de destacar, es triste constatar la hiper representación de

⁹² Para el estudio pormenorizado de Joan Littlewood y su labor al frente del Theatre Workshop acúdase a Leach, 2006 o Merahi, 2010.

los *Angries* masculinos en contraposición a sus pares femeninas Delaney –que, en realidad, nunca se consideró parte del movimiento *Angry Young Men*– y, sobre todo, Ann Jellicoe, introducida en la nómina por el estudio de Russell Taylor (1971) merced a la representación en el Royal Court de *The Sport of My Mad Mother* en 1957 –ganadora *ex aequo* junto con *A Resounding Tinkle*, de N.F. Simpson del concurso convocado por *The Observer* en 1956. El problema se agrava en el caso de autoras que no pertenecen al movimiento de renovación y que, como Bagnold o Storm, representan un teatro exitoso y de calidad pero más «convencional» que quedó eclipsado por el fenómeno Osborne⁹³. En el campo de la escenografía, no podemos dejar de mencionar a Jocelyn Herbert, responsable de algunos de los diseños que jalonaron el período, desde los de la Trilogía de Wesker dirigida por John Dexter hasta la recordada escenografía de *A Patriot for Me*, de Osborne en el montaje del año 65. Ella fue una de las pioneras en el uso de proyecciones en escena, que aplicó precisamente en este polémico montaje de la pieza de Osborne sobre Albert Redl así como en la puesta de escena del *Baal* de su admirado Brecht llevada a cabo por Willam Gaskill en 1963.

⁹³ El crítico del Daily Telegraph, Charles Spencer, en su reseña al reestreno de *The Chalk Garden* en 1992, afirmaba: «The Chalk Garden is an exotic bloom from the 1950s which miraculously retains its freshness more than 35 years after its première. But less than a month later, John Osborne's *Look Back in Anger* arrived at the Royal Court, and elegant, well-made drawing-room plays like this were supposedly consigned to the dustbin of theatrical history. Yet it is Osborne's drama which now seems strident, sentimental and old-fashioned» (*apud* Bennett, 2000: 42).



Escenografía de Jocelyn Herbert para *A Patriot for Me*, nótese la proyección a modo de «telón de fondo». Fotografía de Dominic. Reproducida con el permiso del Victoria and Albert Museum. Royal Court Archive. Signatura: GB 71 THM/273/6/1/384

En el caso español, ninguna de las autoras que estrenaron en el período⁹⁴ destacó por un teatro renovador ni en contenido ni en forma, Julia Maura –sin duda la de mayor prédica escénica del primer Franquismo, escribió obras de corte benaventino con tintes de comedia rural, como ya señalaron García Ruiz y Torres Nebrera (2004: iv 128-130) y obras como *La riada* (1956) dentro de nuestras fechas, no fue una excepción en este sentido, sí quizá podamos señalar *Jaque a la juventud* (1965) como algo más iconoclasta al denunciar también las falsas apariencias de una familia burguesa– María Luisa Alberca –con sus folletines radiados junto con Guillermo Sautier–, Mercedes Ballesteros –autora de comedias de evasión como *Las mariposas cantan* (1952) o *Lejano pariente sin sombrero* (1965), Dora Sedano –responsable de dramas de corte reaccionario aparecidos a finales de los cuarenta (los dos últimos en colaboración con Luis Fernández de Sevilla y Luis Tejedor respectivamente)–, Marisa Villardefrancos, algo anterior, con un teatro de corte religioso (Huerta/Peral/Urzáiz, 2005: 748) o Isabel Suárez de Deza, autora de un teatro de mayor calidad, que fue premiada con el Premio Calderón de la

⁹⁴ Para el estudio de esta generación de dramaturgas que escribió durante los cuarenta, cincuenta y sesenta, remito al estudio introductorio al ensayo de Patricia O'Connor (1988) o a la historia de Hormigón, (1996 II), para Julia Maura, acúdase a O'Connor (1988; 1992) o Nieva de la Paz (2001). En el caso de las directoras, Hormigón (2004).

Barca del año 1951 por *Buenas noches* y que estrenó *Dramita* en el María Guerrero en 1952.

Sí resulta mucho más determinante la labor de las directoras y gestoras: Josefina Sánchez-Pedreño y su incommensurable labor al frente de Dido, Pequeño Teatro o el papel de Carmen Troitiño en el Teatro de Cámara de Madrid, que codirigió junto a José Luis Alonso. En el aspecto técnico hemos de mencionar también a Eva Llorens⁹⁶ o María Nieves Rodríguez de León, escenógrafas responsables de las escenografías de *Mirando hacia atrás con ira* en el año 1959 –en colaboración con Juan Segarra– y *Epitafio para Jorge Dillon* –junto con Juan Luis Montero– en 1961 respectivamente⁹⁷.

5.1.1. La mujer como contraejemplo: el concepto de *effeminacy*

Resulta curioso cómo en ambas latitudes, la mujer sirvió para cifrar la cosmovisión del Mundo que pretendía ser denunciada por los autores. En el caso de los *Angries* se trató de lo que Cooper dio en llamar «afeminamiento» y que, como comentábamos en el epígrafe dedicado a ellos, se entendía como esnobismo, mezquindad o superficialidad... esto es, todos los rasgos que caracterizaban el modelo de pensamiento victoriano. Según Cooper (257-258):

In fact, what these writers really attack is not so much women, but a much wider target, effeminacy. One may of course respect women and condemn effeminacy, just as one may respect religious people and condemn puritanism or dogmatism. Effeminacy is simply the sum of those qualities which are supposed traditionally, with more or less justice, to exude from the worst in women: pettiness, snobbery, flippancy, voluptuousness, superficiality, materialism... The effeminate society is one that displays all these. And it is against these, more than anything, that the attack of the 'Angries' is directed. This explains the sometimes violent tirade against women: for, while they are not of course fully responsible for the effeminate society.

Este tratamiento negativo de la mujer lo encontramos en piezas clave de la *New Wave* como en *Look Back in Anger*, donde Alison y Helen son prácticamente intercambiables y donde Jimmy desprecia a su esposa precisamente por identificarla con todas las rémoras de un sistema del cual ella no es responsable.

En otras muchas obras del período, sobre todo en novelas como *Room at the Top*, las mujeres son entendidas por los protagonistas como un medio a través del cual ascender socialmente. En la novela de John Braine (1957), Joe Lampton considera a Susan, la hija

⁹⁶ Asimismo, Llorens autora de la escenografía de *La médium*, de Gian-Carlo Menotti, dirigida por Julio Diamante y estrenada en sesión única el 1 de junio de 1959. También es una estudiosa de las relaciones entre el teatro y el arte –véase, por ejemplo, su ensayo *Valle Inclán y la plástica* (1975).

⁹⁷ Rodríguez de León diseñó también la escenografía, de nuevo en colaboración con Juan Luis Montero de *La señorita Julia* que estrenó el Dido el 4 de abril de 1959.

del hombre más adinerado de la ciudad como la llave que puede abrirle la puerta a un estatus superior. En el mismo sentido, Alice, la mujer a quien ama, no es más que un obstáculo que le aparta de esa meta. Algo parecido ocurre en *Lucky Jim*, de Kingsley Amis, donde Jim ambiciona a Margaret, profesora adjunta en la universidad en la que trabaja, como un medio para conseguir medrar en su carrera. En *Saturday Night, Sunday Morning*, de Alan Sillitoe encontramos un conflicto parejo: el único fin del protagonista tiene que ver con las mujeres ya sea por fines sexuales o sentimentales como en *A Kind of Loving*, de Stan Barstow (1960), donde el protagonista, que consigue ascender socialmente y hacerse con un trabajo mejor, se enamora de una joven con la que, al final, la convivencia acabará siendo monótona y adocenada. Este machismo –no me atrevería a tildarlo de misoginia aunque así se ha considerado en algunas ocasiones– puede estar motivado por el hecho de que tanto *Look Back in Anger* como las principales novelas protagonizadas por *angry young men* suponen un precedente de la llamada «lad lit», esto es, novelas escritas por hombres, que reflejan un mundo de hombres y que, por supuesto, están escritas reforzando el punto de vista masculino. Es por esto que la mujer es siempre representada como un «otro» que encarna muchos de los vicios contra los que se levantan los protagonistas. Por otra parte, la mera institución del matrimonio, uno de los baluartes de la sociedad burguesa por antonomasia y la pervivencia de su noción contractual como algo que puede salvar o condenar al contrayente masculino –a una vida mejor o a la mediocridad sempiterna– subraya la aprensión de la mujer como una pieza dentro del gran engranaje social con el que el personaje está en pie de guerra. Efectivamente y, como apuntábamos al hablar de *Room on Top*, la desigualdad de clase está muy presente: el elemento masculino es también el representante de la clase obrera a diferencia de la mujer, que pertenece a la *upper middle class*. Por otra parte, no podemos ignorar el profundo carácter «individualista» de Jimmy Porter, Jim Dixon o Joe Lampton lo que, automáticamente, convierte a la mujer en una alteridad no complementaria sino antagonica.

Lo comprobamos también en dramas históricos como *Luther*, en concreto al final de la escena segunda del tercer acto, el Caballero arroja una mirada recriminatoria al religioso cuando Katherine Von Bora –su esposa– hace su aparición en escena. Resulta curioso cómo en la traducción española se introdujo un reproche hablado que no existía en la edición de 1961 y que venía a poner de manifiesto cómo las mujeres lo echaban todo a perder:

5.1.2. Durmiendo con su enemiga: matrimonios difíciles

Love and marriage, love and marriage
It's an institute you can't disparage
Ask the local gentry
And they will say it's elementary
J. Van Heusen, S. Cahn.

Con la célebre canción de Van Heusen y Cahn –popularizada por la voz masculina por excelencia, Frank Sinatra– en el recuerdo, hemos de abordar la institución del matrimonio y su concretización en los escenarios de la época para acercarnos al concepto de afeminamiento que venimos manejando. Como veremos en el capítulo dedicado al espacio, el doméstico fue uno de los más importantes en este teatro y es en él donde se produce esa pugna entre el antiguo y el nuevo orden encarnado en cada uno de los contrayentes.

El matrimonio de los Porter no sólo es el ejemplo paradigmático sino también el inaugural en lo que tiene que ver con esta interpretación. Así lo detectamos en el catálogo de adjetivos que Cooper emplea para definir la *effeminacy* –todos ellos los encontraremos en Alison Redfern a través de la verborrea de Porter– y, además, críticos como Lacey han señalado la relación entre lo político y lo sexual en el texto:

The connections between class/social positions and sexual insecurity are vividly clear in *Look Back in Anger*, where class resentment [...] is inseparable from an antagonism towards, and fear of, women [...] the linking of class snobbery with sexual emasculation is explicit. It is notable that one of the most oft-quoted in the play, that «There aren't any good, brave causes left», comes in the middle of a long and vituperative attack on women. [...] The speech is symptomatic of the way that political and sexual impotency are interlinked in the play (Lacey, 1995: 31)

Esta vinculación viene dada por el elemento «melodramático» de que se sirve la pieza –mala relación de Jimmy con sus suegros, embarazo no deseado, ocultación de ese embarazo, abandono del hogar, triángulo amoroso y retorno lacrimógeno previo al final «feliz». El componente de novedad que presenta la obra con respecto del género reside no exclusivamente en el regusto amargo de su conclusión sino, sobre todo, en su dominio del lenguaje dramático, su ideología y ese rencor de clase, profundamente explícito, que mencionaba Lacey. Como los críticos han señalado en más de una ocasión, el gran tótem escénico que representa la irrupción de Porter y su prefiguración como joven airado por excelencia, ha ocultado que uno de los principales conflictos de la obra y, desde luego, la gran tragedia que representa, reside en la tortuosa relación sentimental entre Jimmy y Alison. Ella soporta las frustraciones, los reproches y la ira de su marido –lo que hoy

entenderíamos como rayano en el maltrato psicológico— hasta el punto de ocultar su embarazo a su marido y abandonar el hogar conyugal.

Al final de la obra veremos cómo las posibles salidas a la felicidad son reducidas. El enfrentamiento entre ellos se produce en múltiples niveles (*upper middle class* – *working class*; *effeminacy* – *angry*; esposa – esposo; mujer – hombre) de una manera tan descarnada que la relación entre ellos sólo es cordial y gozosa cuando ningún personaje «externo» está presente y cuando son capaces de, en el estricto sentido saliniano, vivir en los pronombres. Tanto es así que la pareja ha de escamotear todo lo que representan para el otro y «disfranzarse» en su intimidad de «oso» y «ardilla» para abstraerse del contexto y así poder estar juntos. De nuevo, la realidad es demasiado plomiza y, de nuevo, a la felicidad no queda más salvoconducto que la evasión. Una de los grandes momentos que resume todo el pensamiento que se esconde tras *Look Back in Anger* es el de la conversación entre Jimmy y su amigo Cliff que, sin duda, estructura todo el pensamiento posterior sobre la mujer y que, como señalaba Lacey, vincula definitivamente el aspecto privado-sentimental y el social:

JIMMY. – (*Slowly*) It's a funny thing. You've been loyal, generous and a good friend. But I'm quite prepared to see you wander off, find a new home, and make out on your own. And all because of something I want from that girl downstairs, something I know in my heart she's incapable of giving. You're worth a half a dozen Helenas to me or to anyone. And, if you were in any place, you'd do the same thing Right?

CLIFF. – Right.

JIMMY. – Why, why, why, why do we let these women bleed us to death? Have you ever had a letter, and on it is franked «Please Give Your Blood Generously»? Well, the Postmaster-General does that, on behalf of all the women of the world. I suppose people of our generation aren't able to die for good causes any longer. We had all that done for us, in the thirties and the forties, when we were still kids. (*In his familiar semi-serious mood*) There aren't any good, brave causes left. If the big bang does come, and we all get killed off, it won't be in aid of the old-fashioned, grand design. It'll just be for the Brave New-nothing-very-much-thank-you. About as pointless and inglorious as stepping in front of a bus. No, there's nothing left for it, me boy, but to let yourself be butchered by the women (Osborne, 1996: 86).

Así pues, la única lucha que le queda al hombre moderno, al hombre común –si acaso la gran lucha–, es la sentimental, ínfima y cotidiana, la que se produce dentro del hogar, en el día a día. Es por eso que el fin de este matrimonio constituye un fracaso de primer orden para Porter. Sin duda, necesitaba más de Alison, de quien le atrajo su tranquilidad –«You seemed to have a wonderful relaxation of spirit»– pero aquella no tenía nada que ver con la madurez sino con la falta de experiencia: «You've got to be really brawny to have [...] the strength to relax. It was only after we were married that I discovered that it wasn't relaxation at all. In order to relax, you've first got to sweat your

guts out. And, as far as you were concerned, you'd never had a hair out of place, or a bead of sweat anywhere» (Osborne, 1996:) La atracción que siente por Alison se verá muy pronto tornada en desilusión, en unas expectativas que no es capaz de cumplir, en una mujer indolente a ojos de Porter.

El lenguaje de Jimmy es el sarcasmo, la ironía, su torrente de ingenio se derrama en comentarios que su reducido auditorio no es capaz de apreciar. Su verborrea recibe silencio, sus frustraciones, cacareadas a pleno pulmón reverberan en las frágiles cuatro paredes de esa *room-as-trap* que constituye el ático donde se desarrolla la acción, sin recibir respuesta alguna. En este sentido, los gritos de Alison son silenciosos y su agresividad es pasiva como el propio Jimmy nos hace saber: «Peace! God! She wants peace! (*Hardly able to get his words out.*) My heart is so full. I feel ill and she wants peace! [...] I rage, and shout my head off, and everyone thinks 'poor chap!' or 'what an objectionable young man!' But that girl there can twist your arm off with her silence. I've sat in this chair in the dark for hours. And, although she knows I'm feeling as I feel now, she's turned over – and gone to sleep» (Osborne, 1996: 60). Frente al *angry cry*, de Porter, en Alison encontramos un *angry silence*. Asimismo, el único momento en que Porter se queda sin palabras e incluso podemos intuir cómo se quiebra emocionalmente se produce en el momento en que tiene conocimiento de que la señora Tanner –que le cedió el puesto de golosinas que regenta– muere. La actitud de Alison ante el deceso de quien para Jimmy es su segunda madre, es interpretada por él como una traición y, en última instancia, como una respuesta de carácter «político» esperable de alguien de su clase. La indignación de Porter llega a tal punto que es capaz de eclipsar el hecho de que Alison esté esperando un hijo suyo –hecho del que acaba de tener noticia:

JIMMY.– [...] I don't care if she's going to have a baby. I don't care if it has two heads! [...] For eleven hours, I have been watching someone I love very much going through the sordid process of dying. She was alone, and I was the only one with her. And when I have to walk behind that coffin on Thursday, I'll be on my own again. Because that bitch [se refiere a Alison] won't even send her a bunch of flowers – I know! She made the great mistake of all her kind. She thought that because Hugh's mother was a deprived and ignorant old woman, who said all the wrong things in all the wrong places, she couldn't be taken seriously. And you think I should be overcome with awe because that cruel, stupid girl is going to have a baby! (Osborne, 1996: 77).

Como comentábamos anteriormente, los críticos han señalado en muchas ocasiones, pasada la fascinación inicial por los *Angry Young Men* que *Look Back in Anger*, más que una pieza sobre la nueva generación británica, sobre el descontento social

es, ante todo, la historia de un matrimonio. A este respecto, Harold Hobson fue claro y meridiano:

His complaints [las de Jimmy] against her [Alison] are endless; she has tried to keep up some of her friends; she still clutches round her the rags of her old social smartness; she still writes letters to her mother; she cannot be goaded into speech; she is fighting a long delaying battle against absorption into his way of living as though she had not a tongue in her head. So the endless tirade goes on, while Cliff Lewis tries ineffectively to defend the battered, punched, browbeaten and trampled-on girl, who says nothing and does nothing, but goes on ironing, ironing, with a look of blanched sorrow on her face, which is white and exhausted after a hundred sleepless nights, torment by a hundred ceaseless headaches. Now this was the play that mattered, and this was the play that was overlooked. The consequences were enormous (Hobson, 1984: 190)⁹⁸

Efectivamente, resulta innegable que la tensión dramática que subyace durante toda la pieza depende en buena medida del enfrentamiento entre ambos y la resistencia de Alison a abandonar los lazos con su vida de soltera así como la imposibilidad de sobrellevar el torrente discursivo que Jimmy encarna. Como comentábamos, es la tensión entre el grito y el silencio. Este enfrentamiento que, desde el punto de vista actual puede ser interpretado incluso como maltrato, en el marco de la obra es «justificado» en múltiples ocasiones a través de una incompatibilidad entre Alison y Jimmy que está profundamente determinada por elementos externos hasta el punto de que no se puede pensar en esta relación sin aplicar el adjetivo «interclase» y situarla en la Inglaterra de los años 50. La violencia latente que rodea la relación tiene que ver directamente con el rencor de clase y con el odio que Porter profesa a la *upper middle* a la que Alison pertenece –su padre, el Coronel Redfern, fue un alto cargo del ejército en la India hasta su independencia. Y ella misma, cuando decide abandonarlo y regresar a su casa familiar, entiende su matrimonio como una venganza «social» por parte de Jimmy. Por tanto, si bien es cierto que el conflicto que Osborne nos plantea en la obra es esencialmente sentimental, éste no puede entenderse sin comprender el contexto histórico y social que lo rodea. En última instancia, Alison representa el paradigma de la pusilanimidad tantas veces denunciado por Jimmy así como el de *effeminacy* –recordemos: pettiness, snobbery, flippancy, voluptuousness, superficiality, materialism... Hay tres momentos clave en los que queda reflejada como tal. El primero tiene lugar durante su conversación con el otro

⁹⁸ El último gran crítico de la escena británica, Michael Billington (2016), también consideraba lo mismo en su reseña del último estreno de *Look Back in Anger* en el Derby Theatre: «Osborne's play was initially hailed as a vital social document. It says a lot about the class-ridden culture of mid-50s Britain and paints a still-resonant picture of a younger generation educated but with nowhere to go. However, what keeps the play alive is its scorching, Strindbergian portrait of a failing marriage».

hombre de su vida, su padre, el Coronel. La conversación entre ambos deja en evidencia la «traición» de la joven a su marido y parece justificar el comportamiento de Jimmy durante toda la obra: «COLONEL.— I think you may take after me a little, my dear. You like to sit on the fence because it's comfortable and more peaceful [...] Perhaps it might have been better if you hadn't written letters to us – knowing how we felt about your husband, and after everything that had happened (*He looks at her uncomfortably.*)» (Osborne, 1996: 68). En estas palabras encontramos el aval definitivo al carácter de Porter y la inversión de papeles víctima-verdugo. No obstante, no olvidemos que dicho aval es pronunciado por boca de otro hombre que achaca a su hija los mismos defectos que su marido: cobardía y tibieza. El segundo es la carta de despedida que Alison deja a Helena para que se la entregue a Jimmy en su nombre. Se trata, sin duda, de la carta de una Bovary del siglo XX, con un claro tinte romántico y un pelín cursi que Porter no deja de poner en evidencia: «Oh, how could she be so bloody wet! Deep loving need! That makes me puke! [...] She couldn't say "You rotten bastard! I hate your guts, I'm clearing out and I hope you rot!" No, she has to make a polite, emotional mess out of it! [...] Deep, loving need! I never thought she was capable of being as phoney as that! [A Helena] What is that – a line from one of those plays you've been in?» (Osborne, 1996: 76). Finalmente, es la propia Alison quien se culpa al final de la obra, cuando, tras perder al hijo que esperaba, vuelve a casa y se humilla delante de su marido. Ahora ya ha sufrido, ha sentido en carne propia lo que significa la pérdida de un ser querido: ahora entiende a Jimmy y lo que este espera de ella:

ALISON.— [...] I was wrong, I was wrong! I don't want to be neutral, I don't want to be a saint. I want to be a lost cause I want to be corrupt and futile! Don't you understand? It's gone! 1 It's gone! That – that helpless human being inside my body, I thought it was so safe, and secure in there. Nothing could take it from me. It was mine, my responsibility but it's lost. [...] I never knew what it was like. I didn't know it could be like that! I was in pain, and all I could think of was you, and what I'd lost. (*Scarcely able to speak.*) I thought: if only-if only he could see me now, so stupid, and ugly and ridiculous. This is what he's been longing for me to feel this is what he wants to splash about in! I'm in the fire, and I'm burning, and all I want is to die! It's cost him his child, and any others I might have had! But what does it matter this is what he wanted from me! She raises her face to him Don't you see! I'm in the mud at last! I'm grovelling! I'm crawling! Oh, God—

Esta tibieza ha quedado atrás. A través del sufrimiento, Alison ha conseguido renacer, convertirse en otra persona, crecer y madurar. Se ha «ensuciado» –metáfora recurrente a lo largo de toda la obra y que aparece también en otros autores. Queda entonces puesta en evidencia su «responsabilidad» en el conflicto de pareja y refrendada la «victimización» de Jimmy Porter. En nuestra opinión, resulta evidente que esta lectura

es la que prevalece en la obra y así ha sido entendido por críticos como Álvarez Faedo (1998: 40) quien subraya cómo es Alison quien provoca la actitud de Jimmy y abanica su inconformismo y rebeldía.

Aunque, como hemos venido comentando, desde nuestra óptica el comportamiento de Jimmy resultase absolutamente intolerable, en un acercamiento en clave biográfica a la obra, es precisamente esa lectura victimizadora y, al tiempo, heroica la que prevalece. Osborne volcó las experiencias vividas con su primera esposa, Pamela Lane, en la obra y, como es bien sabido, sus relaciones con las mujeres, desde su madre hasta su hija, pasando por sus tres parejas, fueron siempre muy conflictivas hasta el punto de granjearle una fama de misoginia que, en cierta medida, se ganó a pulso con los años a través de múltiples y desafortunadas declaraciones (cfr. Álvarez Faedo: 17-21). No obstante, podríamos pensar, desde un acercamiento más benévolo y de acuerdo con Michael Billington (2016) –reconocido valedor de esta obra como emblema generacional– que «Far from endorsing misogyny, it shows its destructive personal consequences»⁹⁹.

Esta visión, por tanto, de las relaciones entre hombres y mujeres no puede entenderse como objetiva, ni como representativa de lo que se producía en la sociedad y, sin embargo, esa voz tan personal de John Osborne –a través de Jimmy Porter–, fue alzada en representación de toda una generación.

Lógicamente y, como adelantaba Cooper en la cita que hemos extractado, no se trata de un odio hacia la mujer «real» sino a lo que el autor representaba a través de ella, a ese otro y, en última instancia, a la sociedad que abanica las desigualdades que asfixian a los protagonistas. Raymond Williams denunciaba esta identificación entre el conflicto social y el conflicto «de género» y, sobre todo, esa generalización a la que nos hemos venido refiriendo y que convirtió la cosmovisión de *Look Back in Anger* en una suerte de lugar común para otras muchas obras del período:

Y lo que resulta, en consecuencia, interesante es que este complejo de emoción, que la obra como un todo se propone expresar, se nos muestra, en un continuo desarrollo, no como una idiosincrasia, sino como la estructura de sentimiento de un grupo. Esto es ahora casi una convención de la Gran Bretaña: la obra de abierta crítica social, en la que el único enemigo a la vista, aunque siempre contra un medio social de realidad social generalizada, es una esposa o una novia. Lo que se presentaba como un intenso desequilibrio en Strindberg, y también a menudo en Lawrence, se ha cristalizado en algo que se da casi

⁹⁹ A este respecto, es interesante destacar cómo la dramaturga Jane Wainwright escribió una especie de respuesta y correlato moderno a *Look Back in Anger* en *Jinny* –estrenada en el Derby Theatre de Londres en marzo de 2016. La obra está protagonizada por una mujer rebelde que, al igual que Jimmy Porter, se encuentra limitada por la sociedad en la que vive.

por supuesto y que comúnmente se resiste a la explicación ha sido descrito en términos ortodoxos, como una «fusión de la guerra de clases y de la guerra de sexos», pero las abstracciones son absurdas. [...] En un sentido, siempre, las mujeres son los soportes de la sociedad; de su continuidad vital, de su asentamiento, de su herencia práctica. Una ira contra una sociedad frustrante, que jamás se vuelca en una lucha, sino que se reduce a un grito a distancia, podría entonces expresarse a través de este símbolo particular que está a mano: la mujer se equipara a la sociedad que atrapa y devora a un yo particular, y es sólo aceptable (como Alison, cuando ha perdido a su hijo) cuando renuncia a ese papel social y se decide a jugar en un aislamiento secreto y helado (Williams, 1975: 379)

Con todo y, a pesar de la incongruencia de dicha abstracción, lo cierto es que esta se llevó a cabo y el concepto de *effeminacy* y, en última instancia, el más simplista que consistía en situar al personaje femenino en una posición antagonista se convirtió en un estilema recurrente que autores como Wesker –que dibujaron algunos de los personajes femeninos más icónicos del período– testimoniaron en sus obras mediante caracteres secundarios. Es el caso de *I'm talking about Jerusalem*: aunque la relación entre el matrimonio de sus dos protagonistas, Dave y Ada, es de auténtica simbiosis, Libby Dobson, antiguo camarada de Dave, encarna al prototipo «Porter» y le advierte sobre los «peligros» de las mujeres: «DOBSON.– [A Ada] Is that all you can say? I've just related a modern tragedy and you're warning me against alcohol. [A Dave] She's a real woman this Ada of yours. A woman dirties you up as well, you know. She and the world – they change you, they bruise you, they dirty you up – between them, you'll see (Wesker, 1960b: 187).

Esta visión negativa y, hasta cierto punto, «materialista» de la mujer, frente a una mayor espiritualidad o sensibilidad del hombre es común a otras obras españolas. La encontramos por ejemplo en *El precio de los sueños* donde, como hemos comentado, Elisa es quien pone la soga al cuello a toda la familia con sus embustes. Por otra parte, el hecho de que en España a la mujer le estuviese vedado el acceso al mercado laboral contribuía a aumentar la responsabilidad del «cabeza de familia» quien, dependiendo de la relación que mantuviese con su esposa, podía entender su matrimonio como una carga más con la que bregar.

Situaciones de este tipo aparecen en *Chicken Soup With Barley* –aunque desde la perspectiva inversa– y llegan al extremo en aquellas piezas donde hay una aproximación a los hechos de corte expresionista, como sucede con *El tintero*, donde Frida se alinea con el Señor Director para ningunear a su marido así como no duda en serle infiel con el Maestro:

FRIDA.– Por eso se ha reído [se refiere al Maestro]. ¿Y sabes lo que me dijo? Que una mujer como yo necesita un hombre que la abraza y que la pegue cuando llegue el momento. Dice que él puede hacerlo... (Con admiración.) Y puede que sea cierto. Parece un mozo muy decidido. Es recio y alto. (En tono más bajo.) Tú siempre llegas cansado al

pueblo. Ni siquiera me das un beso. Compréndelo, Crock; necesito un marido..., y tú no lo eres (Muñiz, 2005: 307).

El personaje de Frida resulta muy rico en este sentido pues está pensado de acuerdo a tipos bien conocidos del teatro español prácticamente ya desde teatro del Siglo de Oro, pasando por el sainete al género chico: desde la mujer infiel –generalmente por malmaridada– hasta el paradigma de «la gobernanta» o la mujer dominante. En estos casos y, a través del mecanismo de inversión ya estudiado por Bajtín y bien conocido por la crítica, el hombre se convertía en el buscapié de la risa al ser considerado un calzonazos. En este caso, sin embargo, la vuelta de tuerca de esta situación grotesca es significativa pues no se aplica con una intención burlesca sino profundamente tragi(cómica), acercándose así al envés trágico estudiado por Kayser.

En esencia, estos matrimonios infelices y el profundo desencuentro entre sus componentes encontrarán su epítome definitivo y serio en la de Menchu de *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes donde, de nuevo, el finado representa al hombre sensible, incomprendido y atormentado por un determinado sistema político o económico que, en dentro del ámbito familiar, está encarnado por su esposa, quien recrimina la escasez de comida, de posesiones y grada su nivel de vida de acuerdo con la de amigos y vecinos. El de Mario y Menchu será heredero natural de muchos otros matrimonios de este teatro.

5.1.3. La mujer sometida

No obstante, existen otro tipo de parejas donde son los hombres quienes hacen imposible la vida a sus mujeres, bien por ser incapaces de asumir todas las responsabilidades que, por su condición de varones, han de asumir; bien por estar insertos en un sistema profundamente patriarcal en el que la mujer es poco más que un complemento –ergo no merece respeto alguno. En este caso, no podemos filiar este comportamiento con una interpretación «de época» pues el conflicto social subyacente no suponía ninguna novedad en la Historia de ninguno de los dos países pues, aunque con diferencias, a la altura de los años 50, la igualdad entre hombres y mujeres ni siquiera se consideraba como un objetivo a alcanzar.

Cuando esto sucede y la mujer aparece como víctima del hombre, se debe, sin duda, a un cambio en la perspectiva y la presencia de una mujer en el rol protagónico. Así ocurre, por ejemplo, con la Sarah Kahn de Wesker en *Chicken Soup With Barley*, toda una heroína sobreviviendo a un marido pusilánime, cobarde y egoísta, Harry Kahn, incapaz de cumplir con los deberes para con su familia o su comunidad. Tendrá que ser

Sarah quien, ejerciendo de matriarca, consiga sacar a todos adelante incluso al propio Harry, cuando sufre una embolia.

Otras veces, el padecimiento de la mujer se produce a través del puro maltrato. Ya lo hemos comentado en el caso de Alison Redfern pero a este podemos sumar el de María en *La camisa* o a Soledad en *La pechuga de la sardina*, que reciben sendas palizas a manos de hombres de su entorno –en el caso de María, su marido, en el de Soledad, unos jóvenes del barrio. La dominación del hombre se inscribe también en el cuerpo que, como veremos en el capítulo del espacio, es el último espacio de resistencia que tienen estos personajes. Esclarecedoras resultan las palabras de R. L. Nicholas (1988: 45) sobre estas dos obras de Olmo: «Mientras que *La camisa* presenta las apariencias del hombre de quien sólo se puede adivinar su dilema personal, *La pechuga de la sardina* destaca, de un modo explícito, los anhelos más íntimos de la mujer. En la primera obra la mujer salva al hombre; en la segunda el hombre hunde a la mujer». Efectivamente, lo que ocurre en muchas de estas obras es precisamente lo segundo.

5.1.4. *Partners in failure* o «Contigo pan y cebolla»

En otros casos, la mujer no se presenta como verdugo ni como víctima sino como compañera del hombre en pie de igualdad; incluso si entre ellos el amor ya no se encuentra a flor de piel. Es el caso, por ejemplo, de *La camisa*, donde Lola se convierte en el personaje agente al decidir marcharse a Alemania para poder mantener a su familia. Juan, por su parte, mantiene unas convicciones de índole política que le instan a quedarse en España pero ella jamás se lo reprochará. Lo mismo sucede con Dave Simmonds y Ada Kahn en *I'm talking about Jerusalem*, donde el fracaso de su utopía se entenderá como un fracaso compartido y la pareja formará un tándem durante toda la obra. De un modo semejante, aunque la distancia entre ellos es mucho mayor y el conflicto no sólo es de índole social –el ascenso social a través de la promoción de Juan– sino, sobre todo, de índole sentimental lo mismo les ocurre a Juan y Adela en *Las cartas boca abajo*. Por lo general, las parejas de Buero son siempre bien avenidas aunque estén marcadas en origen por la resignación –tal es el caso de *Historia de una escalera* y de la propia *Las cartas boca abajo*– o la culpa, como Silverio y Pilar en *Hoy es fiesta*.

*

Dejando de lado el juicio moral que, desde una perspectiva contemporánea, pudiésemos ejercer sobre los escritores e incluso sobre la propia interpretación de los críticos, no deja de resultar llamativo cómo se asocian exclusivamente con caracteres «femeninos» esas

lacras que lastran la evolución de la sociedad británica. Dice Cooper: «So if we were to personify society and imagine a creature caricaturing all the qualities that the Angry Young Man most despised our natural choice would be *a certain sort of woman*» (266-267)¹⁰⁰. No hay un ataque integral contra las mujeres y, sin embargo, la metaforización de todos los males de esa sociedad es un determinado tipo de mujer que, por lo que podemos advertir, según el ideario de los Angries tiene mucho que ver con el modelo de mujer victoriano encarnado en personajes como, por ejemplo, la Señora Bennett de *Pride and Prejudice*: mezquindad, esnobismo, frivolidad, superficialidad, materialismo.

En este sentido, se perpetuaba ese «certain sort of woman» aprovechando un tipo de largo aliento en la tradición en la literatura británica y universal. Especialmente relevante será dicho aprovechamiento en el caso español y en un sentido aún más icónico como vamos a comprobar inmediatamente.

5.1.5. De viejas difíciles en el teatro realista español o la prefiguración del modelo de mujer nacionalcatólica

Una de las constantes literarias de los autores españoles de la época fue, sin duda, la reflexión sobre la mujer y su situación en la sociedad. No en vano, buena parte de sus obras de teatro estuvieron protagonizadas por personajes femeninos víctimas de una sociedad despiadada e injusta representada, a su vez, otras mujeres. El constante desencuentro con un sistema cuyos rigores y su poder de represión sufrieron en primera persona –todos fueron sistemáticamente censurados e incluso a algunos como Agustín Gómez Arcos se le retiraron varios premios– volcaron la esencia de esa España detestable en unos personajes rayanos en lo esperpéntico que Muñiz bautizó como «viejas difíciles» y que encarnaban ese *cierto tipo de mujer* que representaba los contravalores de la cosmovisión autorial, contravalores bautizados como *effeminacy* en Inglaterra y que, en España se traducen en represión, oscurantismo, conservadurismo, religiosidad extremista, temor y desprecio a lo diferente... Esto es, las «virtudes» que adornaban al *establishment espiritual* –más que político– español y que llegaban incluso a contradecir las leyes de la lógica o incluso de la naturaleza.

Por tanto, ellas, además de constituir una configuración de la mujer nacionalcatólica del Franquismo, velan porque los rasgos que determinan su identidad se cumplan y se alzan como símbolo de esa «otra España»: una España que impone unos

¹⁰⁰ La cursiva es nuestra.

parámetros que el resto de personajes-ciudadanos ha de acatar y con respecto a los cuales ha de actuar so pena de ser excluidos o incluso aniquilados. Esa realidad desquiciada que representan responde, pues, a la sociedad «anómala» de los 60, por lo que no resulta extraño que su traslado a los escenarios se encuadre dentro de ese realismo expresionista al que nos hemos referido anteriormente, que opone frontalmente dos cosmovisiones en una clara alegoría de las dos Españas. En un lado militarán estas mujeres y, en otro, todos los personajes que se las oponen.

En una postura intermedia podríamos situar a caracteres que basculan entre los dos extremos pero que, finalmente, acaban claudicando ante la omnipotencia de las viejas ergo, del sistema. Al hilo de lo anterior, se interpretan de una forma más rica las traiciones o el silencio de esos personajes tibios que, por egoísmo o por miedo, sancionan la vigencia de la ética de estas damas que, una vez más, podríamos interpretar como un remedo de la ideología oficial.

Para corporeizar ese concepto del «otro bando», los autores españoles de la Generación Realista no dudaron en subir a las tablas personajes que testimoniaban cierto modelo de mujer existente remarcando a veces sus rasgos más abominables y grotescos o bien en metaforizar la moralidad de la época en cuerpos femeninos. Con este fin, se apoyaron en un personaje cuya sombra era alargada en el teatro y, en general, en toda la literatura española desde el siglo XIX que pervivía en esa sociedad del XX: el de la mujer beata, reprimida y opresora, censora de la moral y vigía de las costumbres conservadoras establecidas. Este tipo, como el que encontramos en la novela victoriana al que nos referíamos anteriormente, está íntimamente relacionado, claro, con la sociedad burguesa que lo alumbra. Es por esto que, en aquellas obras literarias críticas con el sistema de valores burgués o con la cosmovisión reaccionaria de un sistema, hallamos personajes que lo encarnan. Ya Ruiz Ramón (1977: 62) subrayó la recurrente aparición de este paradigma femenino en la dramaturgia de la llamada Generación Realista y la filió con algunos textos fundacionales de nuestra historia literaria como *Cassandra* –Juana Samaniego– o *Los cuernos de Don Friolera* –Doña Tadea. A lo largo de estas líneas, intentaremos ahondar en un breve catálogo de algunas de las obras más destacadas en las que podemos encontrar ese modelo de mujer propugnado por el Régimen.

Es tan larga su tradición y tan destacada su influencia que, para algunos autores, la única forma de mostrar al personaje era a través de una «estética sistemáticamente deformada». Dentro de esta óptica hiperbólica y grotesca, hemos de destacar varios casos.

5.1.5.1. Ángela y Pura en *Los gatos*

Uno de los mejores ejemplos lo constituye el drama íntegramente femenino *Los gatos*, de Agustín Gómez Arcos, escrito en 1963 y estrenado en el Teatro Marquina en septiembre de 1965. La obra, que le valdría a su autor ser finalista del Premio Nacional de Literatura Dramática en 1994⁴ y fue definida por Alfredo Mañas como «una sangrante tragicomedia a la española, un feroz y españolísimo esperpento» (Gómez Arcos, 1992: 78), aborda la represión de la libertad y la sexualidad a causa de una estricta moral basada en la ortodoxia religiosa –tema que el autor ya trató en *Santa Juliana*, su primera obra teatral. Gómez Arcos sube a las tablas a dos beatas solteronas de antroponimia parlante, Pura y Ángela, que deberán cuidar de una sobrina a la que no conocen, Inés, tras la muerte de su padre, emigrado a Francia décadas antes. Las hermanas, vigías de las «buenas costumbres» y la castidad, conviven en un régimen casi monacal de oscurantismo y aislamiento. Esta forma de vida entra en diametral conflicto con el espíritu de su sobrina, pues Inés representa la alegría, la bondad y la libertad; cualidades opuestas al destructivo dogmatismo de sus tías. Cuando la joven les confiesa no sólo que tiene novio sino que espera un hijo suyo, Ángela y Pura montan en cólera y se produce un crudo enfrentamiento que se saldará con la muerte a golpes de la joven y la entrega de sus restos a los gatos que Pura tiene encerrados en un cuarto aledaño y que se complace en hacer morir de hambre. La trágica discusión –escena con ecos del cara a cara entre Adela y Bernarda en *La casa de Bernarda Alba*– servirá también para dejar al descubierto la falsedad y las miserias más íntimas de las monstruosas tutoras. Mediante el asesinato, que ellas consideran un sacrificio inevitable, limpian el «pecado» de su sobrina que hacía tambalear los pilares centrales de su moralidad y que, como el espectador testifica, les atormenta al recordarles su miserable y vacua existencia.

El texto, como es frecuente en la obra dramática del autor almeriense, tiene claras reminiscencias de Genet y Lorca. Sin duda el ambiente claustrofóbico que se respira en esa «habitación provinciana» descrita por Gómez-Arcos recuerda al drama lorquiano y la crueldad de las dos hermanas que la habitan tiene mucho en común con la propia Bernarda, pero también con la de Solange y Clara en *Las criadas* o incluso con Gorgo, la vieja de *El adefesio*, de Alberti –personaje que estaba concebido para aparecer en escena con las barbas y el bastón de su fallecido hermano. De hecho, no es complicado tender puentes entre Ángela y Pura y la Doña Tadea de *Los cuernos de don Friolera* de las que aquellas podrían constituir una ultradeformación.

El poder represor de Pura se podría identificar más con una figura patriarcal, ausente en la vida de Inés puesto que su padre, Carlos, es definido como un ser cariñoso y permisivo. Así pues, se mantiene la inversión tradicional de los caracteres masculino-femenino puesto que el hombre aquí es precisamente el defensor de la libertad de la mujer mientras que los rasgos dictatoriales y opresores recaen sobre figuras femeninas. De



Héctor Alterio (Pura) y Paco Casares (Ángela) en el montaje dirigido por Carme Portaceli en 1992.

hecho, en la puesta en escena que se llevó a cabo en 1992, la directora Carme Portaceli apostó por travestir a los actores que interpretaban a las diabólicas hermanas –Héctor Alterio y Paco Casares– en una decisión que Gómez-Arcos entendió coherente con el conjunto de la obra¹⁰¹.

No olvidemos que, si bien mucha de esa censura moral y social era ejercida por mujeres –no sólo desde la Sección Femenina u asociaciones cristianas sino en el ámbito doméstico, las normas y leyes a observar se redactaban en los despachos o en los cónclaves donde ninguna mujer estaba presente. Quizá este gesto constituyese un guiño al primer montaje de *Las criadas*, a la vieja Gorgo de *El adefesio* o incluso a la Bernarda encarnada por Ismael Merlo en el montaje de Ángel Facio en 1976, todas ellas obras con un *dramatis* femenino y una fuerte carga de violencia latente. Sea como fuere, lo que potenciaba no sólo el montaje de Portaceli sino también esas otras puestas en escena con las que podemos relacionarlo, es la representación andrógina de una España enferma y, en última instancia, de la represión y la total falta de libertad individual a través de seres desnaturalizados, mezcla de lo peor de la representación arquetípica de ambos géneros.

No obstante, el dibujo que hace Gómez Arcos de estas dos hermanas resulta especialmente fructífero al cuestionar la inamovilidad de sus convicciones. Buen ejemplo de ese cuestionamiento lo encontramos en la reveladora discusión que mantienen durante la primera escena del acto segundo. Pura recrimina duramente a Ángela su propensión al pecado y su concupiscencia pero, al hacerlo, deja en evidencia su propia impudicia. El diálogo manifiesta que esa opresión que realizan contra el resto del mundo es, también,

¹⁰¹ Nótese que la «masculinización» del personaje femenino aparece ya en *Diálogos de la Herejía* en lo que se entiende como una cierta desnaturalización y, sin duda, una alteración de los apetitos sexuales, mucho más evidentes en este tipo de mujeres-hombre.

una represión de sus deseos más íntimos. La censura constante a la que someten al mundo no es más que un intento por colmar una existencia carente de sentido. Otra muestra de esa retorcida pulsión que ahoga a los personajes la encontramos precisamente en el enfrentamiento con su Inés, donde interpretan el encuentro sexual de su sobrina como un acto sucio pero sobre el cual no pueden evitar inquirir con una morbosidad obscena que da cuenta de esa tortura psicológica autoinfligida:

ÁNGELA.— ¡Sigue! ¿Dónde fue? ¡Quiero saberlo todo! ¿Qué sentías?

PURA.— Sentías calor, ¿verdad? Un calor sofocante... que te hacía vivir.

ÁNGELA.— Calor... calor... ¡Sigue! ¡Sigue tú, Pura!

PURA.— Y... la sensación de estar descubriendo los misterios de la naturaleza.

INÉS. Tía, por Dios...

ÁNGELA.— ¿Qué misterios? ¿Qué misterios?

PURA.— La suciedad, la liviandad, el placer, el pecado, la transgresión, todo eso que la gente llama los misterios de la naturaleza, y por si fuera poco, la vida. [...] ¡Mírala! ¡Mírala con atención! El gesto dulce, la mirada limpia... Nosotras somos un templo, ella es un muladar.

INÉS.— (*Tapándose los oídos*) ¡No quiero oíros! ¡Me mancháis! (Gómez Arcos, 1992: 69)

A tenor de la actitud de Pura y Ángela parecen retumbar las palabras de la célebre réplica de Adela a Poncia en *La casa de Bernarda Alba*: «En vez de limpiar la casa y acostarte para rezar a tus muertos, buscas como una vieja marrana asuntos de hombres y mujeres para babosear en ellos». La criada responderá más adelante: «No quiero mancharme de vieja» (Lorca, 2007: 173). Nótese cómo en el fragmento de *Los gatos* que hemos referido anteriormente las connotaciones morales de «mancha» cambian sustancialmente y trasladan el foco de la deshonra. Si, por antonomasia, la beata o, simplemente, la mujer honrada es inmaculada moralmente hablando, en este caso es Inés, una joven «impura», quien no quiere mancharse por la morbosa castidad de sus perturbadas tías. Efectivamente, es en ellas, las censoras, donde estriba el pecado, en ellas donde reside la impudicia. La suciedad está en el censor, no en el censurado. Este viraje del concepto «mancha» que un lector-espectador de principios de los años sesenta podría interpretar como oxímoron resulta elocuente a ojos del lector-espectador del siglo XXI: no hay mayor pecado que el de la intolerancia, parece decirnos Gómez Arcos; no hay mácula más indeleble que la represión de una España que silencia y asesina en pro de la prevalencia de una determinada doctrina ética que se impone a las generaciones posteriores no sólo ya en el entorno familiar sino también socialmente a través de instituciones gubernamentales y religiosas. Así sucede precisamente con Loli, la hija de la criada, que recibe clases de catequesis por parte de Pura y que se anuncia como otra de sus posibles «víctimas».

La hipocresía de las dos tías se verá quedará simbolizada en esos gatos, hambrientos e insaciables, símbolo de su pasión refrenada por su hipocresía y encerrada bajo llave en un cuarto de la casa que, finalmente, acabarán por devorar a su sobrina.

El tema del adoctrinamiento a través de una concepción ortodoxa e inflexible de ciertos dictámenes eclesiásticos –más que religiosos– sería retomado por Gómez Arcos en su novela *María República* –1975– donde la prostituta María se convierte en pupila predilecta de la Madre Superiora del convento donde su tía Eloísa –de nuevo, otra «vieja difícil»¹⁰²– la ha encerrado con el fin de reconducirla acogiéndose a la ley de rehabilitación social.

5.1.6. La Asociación de Damas en *Las viejas difíciles*

Otro ejemplo de represión de la mujer hacia la mujer lo constituye la Asociación de Damas de *Las viejas difíciles*, pieza de Carlos Muñiz estrenada en 1966 en el Teatro Beatriz bajo la dirección de Julio Diamante. También desde una perspectiva absolutamente expresionista, se cuenta la historia de Julita y Antonio que, tras treinta y siete años de noviazgo, y debido a problemas económicos, no pueden permitirse una boda o un piso donde vivir. Tras ser sorprendidos besándose en un parque público son encarcelados y perseguidos sin descanso por la Asociación de Damas, a la cual pertenecen doña Leonor y doña Joaquina, tías de Antonio, cuyo afán por mantener su estatus en la institución les lleva a no tener ningún tipo de conmiseración con su sobrino. Otra vez unas tías beatas y otra vez un «crimen» que perseguir: el amor entre un hombre y una mujer al margen de la institución matrimonial así como la maternidad fuera de los cánones establecidos. Merced a su representación iconográfica en el montaje de Diamante, la Asociación de Damas pudo constituir el germen para la Liga Femenina contra la Frivolidad del programa *Historia de la Frivolidad*, guionizado por Narciso Ibáñez Serrador y Jaime de Armiñán y emitido sólo un año después de la obra de Muñiz, en febrero de 1967. Esta serie, una clara sátira contra la censura –de hecho su título inicial era precisamente ése: *Historia de la censura*– y la cosmovisión franquista, estaba protagonizada por este grupo de señoras que, capitaneadas por La Conferenciante, a quien

¹⁰² Según el propio Gómez-Arcos, Pedro Almodóvar se inspiró en *María República* cuando rodó su *Entre tinieblas*, donde se establecía una relación muy especial entre Yolanda –interpretada por Cristina Sánchez Pascual– y la madre superiora –Julieta Serrano (cfr. Feldman, 1998: 158). Aunque no existe ninguna mención en los créditos de la película, la filiación de la película con el imaginario del dramaturgo almeriense es evidente, como Ángela y Pura en *Los gatos*, las monjas también tenían un felino como mascota. En este caso, un tigre.

interpretaba Irene Gutiérrez Caba, hacían un repaso por la Historia de la Humanidad desde Adán y Eva ayudando a mantener la decencia.



Irene Gutiérrez Caba como La Conferenciante en *Historia de la Frivolidad*. Archivo de RTVE.



Lola Gaos como la tía Joaquina en el montaje de Julio Diamante, 1966.

Las viejas difíciles, además de denunciar a través de una caricatura trágica el ultraconservadurismo de la sociedad de la

época y la intromisión de la ideología oficial en la esfera privada, remarca la pobreza de toda una generación adocenada, replegada en el conformismo y el miedo. La historia de la joven pareja, así como la de Elías y Concha, cuñado y hermana de Julita, ya casados, recuerdan a otros matrimonios de la época condicionados por sus apuros económicos como el de Petrita y Rodolfo de *El pisito*, de Azcona como constatan diálogos como este:

JULITA.– (*Cambiando de conversación.*) ¿Murió tu madre, Elías?

ELÍAS.– No.

CONCHA.– No, no ha muerto. (*Seriedad general. Como si la contestación hubiera sido lo contrario*)

JULITA.– ¡No sabéis cuánto lo siento!

ANTONIO.– Igualmente. (*Da la mano al matrimonio.*)

ELÍAS.– Gracias, don Antonio.

CONCHA.– Muchas gracias. (Muñiz, 2005: 387)

La todopoderosa Asociación de Damas controla la ciudad en la que viven los personajes y es capaz de defenestrar socialmente a todos aquellos que no vivan bajos sus normas y se comporten de forma impúdica, así como a todos aquellos que les presten algún tipo de ayuda. Precisamente a causa de tal acoso Julita y Antonio son traicionados por su hermana Concha y su cuñado Elías, quienes los entregan a las Damas a cambio de un lavabo –huelga señalar, de nuevo, el recurrente motivo de la «venta» del alma humana a través de las cosas.

Ha quedado patente que doña Leonor y doña Joaquina recogen algunos de los tópicos que hemos venido señalando: la beatería, el parentesco como «tías» con respecto de los personajes a los que oprimen o la obsesión por la honorabilidad de la soltería. No obstante, durante el segundo acto, se introduce un giro: Leonor, una de ellas, decide rebelarse contra la Asociación e intentar ayudar a Julita y a su sobrino. El enfrentamiento con su hermana Joaquina recuerda a la disputa entre Pura y Ángela en *Los gatos* y sirve para ejemplificar el drama real de muchas mujeres, generalmente las hijas menores, que se vieron obligadas a sacrificar su vida para cuidar de sus familias. Por otra parte, a causa de esa inflexible educación sexual y sentimental, tampoco fueron capaces de disfrutar de su sexualidad como ellas hubiesen querido. Leonor también ha sido víctima de la represión por lo que no quiere convertirse en el verdugo de las esperanzas de su sobrino:

LEONOR.— Esto es muy serio. Ya no obedezco a nadie. Yo nunca tuve un hijo, Joaquina, ni sentí sobre el vientre la pesadez de un hombre alegre y retozón. Cuando era joven y perdimos a mamá, me tuve yo que quedar con papá para lavarle la barba y ponerle a hacer sus cositas por la noche. Tú te casaste y yo me quedé cuidando al pobrecito. ¡Y no me pude casar! Me dejó mi novio porque no le daba nada de lo que estaba deseando darle, porque estaba harto de verme lavar la barba a papá. Y cuando se murió el pobrecito me tuve que ir a tu casa para lavarte las enaguas y poner a tu gato hacer sus cositas. ¡Llevo así cincuenta años! Pero ¡se acabó! ¡La opresión tiene un límite! ¡Ya no volveré aguantar tu trompeta, tu sable, tu tambor, tus bigotes, tu guerra de Cuba! Yo no tengo nada que ver con todo eso. Lo único que quería era un marido y un hijo. Una casa pequeña con repollo y sardinas, con apuros de día y abrazos por la noche. ¡Y no ha podido ser! Pero aún sé que sirvo para algo. Antoñito se irá, será feliz, tendrá un hijo y un día vendrá a romperos la crisma a ti y a toda la Asociación. (Muñiz, 2005: 407)

Lamentablemente, ese niño que, al igual que el hijo de Inés en *Los gatos*, se concibe como la redención de toda una sociedad, como una primavera, como un nuevo comienzo, no llegará a nacer. Tras esconderse en el prostíbulo de doña Socorro, la tía Joaquina acribilla a balazos a la pareja entre los vítores del resto de damas. No hay esperanza para el cambio, no hay esperanza para la vida, no hay esperanza para el amor: «¿Qué hemos hecho nosotros para que suceda todo esto?», le pregunta Julita a Antonio poco antes de morir «Amarnos, Julita, ¿te parece poco?» contesta él (Muñiz, 2005: 417). El telón cae con la ordenada retirada de la Asociación de Damas cantando una marcha con los acordes del himno de las SS que evidencia, sin género de duda, cuál es la interpretación última del autor de la obra.

Sin embargo, y como mencionábamos al referirnos a *Los gatos* —y sucederá también en *La pechuga de la sardina*—, el erotismo de los jóvenes es codiciado por todos los que lo condenan. De este modo, el tema de la hipocresía supone uno de los ítems temáticos de estas obras y aparece encarnado en estas viejas difíciles que dan título a la pieza de

Muñiz y también a esta charla. Resulta paradójico cómo precisamente quienes más persiguen el vicio de turno son, al tiempo, quienes ocultan un mayor grado de perversión y luchan para reprimirse. Tal sucedía con Ángela en la obra de Gómez Arcos, con Doña Elena en la de Olmo y así ocurre con la incorruptible doña Joaquina de *Las viejas difíciles*, quien, junto con la mayoría de las damas que integran la Asociación, es reconocida por la dueña del lupanar donde se refugia la pareja como una antigua colaboradora suya. Por consiguiente, las autoproclamadas centinelas de la moral son quienes más la pervierten, mientras que la prostituta Socorro, como si de una María Magdalena se tratase, tiende su mano a los perseguidos, motivo por el cual también será asesinada. Este guiño a la tradición bíblica no es una referencia aislada puesto que, un par de escenas antes, el bondadoso don Teófanos –atención al nombre que ha escogido Muñiz–, que ayudó a la pareja a abandonar la cárcel, muere apaleado por las Damas mientras clama: «Paz en la Tierra a los hombres de buena voluntad. Amaos los unos a los otros» (Muñiz, 2005: 390). Como podemos observar, el asesinato en aras del decoro y la probidad moral de este personaje con claras connotaciones cristológicas cometido por unas beatonas resulta tremendamente simbólico y denota cómo estos autores, por encima de su posible adscripción a la tradición anticlerical de la literatura española, denuncian la religiosidad mal entendida del Régimen y, sobre todo, la mentalidad totalitaria. No en vano, la obra se abre con una cita de Dostoievski que reza: «Pienso que si el diablo no existe, y, por tanto, es creación del hombre, este lo ha creado a su imagen y semejanza» (Muñiz, 2005: 355).

Efectivamente, tanto en el caso de Muñiz como en el de Gómez-Arcos, las viejas son personajes de claras connotaciones diabólicas puesto todas ellas tienen dos caras –una de ellas bien oculta por la hipocresía– y son capaces de aniquilar la inocencia más absoluta, tal ocurre en el caso de Inés y su hijo non-nato.

No obstante y, como apuntábamos anteriormente, existe también otro acercamiento a este tipo de mujer, más realista donde la noción diabólica se minimiza y el personaje se muestra en todas sus contradicciones y fragilidad. En las dos obras que trataremos a continuación, el espejo cóncavo irá aclarándose, proyectando una imagen más ilusionista.

5.1.5.3. Las Cursillistas de la Cristiandad de *Las salvajes en Puente San Gil*

En primer lugar, hemos de hacer una breve mención a otra turba de escandalosas, aunque pudendas, «viejas difíciles»: las Cursillistas de la Cristiandad de *Las salvajes en Puente San Gil*, de José Martín Recuerda –estrenada en el Teatro Eslava de Madrid de 1963 bajo

la dirección de Luis Escobar. Ante la llegada al pueblo de la modestísima compañía de *varietés* de Palmira Imperio, las Cursillistas –llamadas «las señoras» en la edición de 1969 a causa de la censura (Martín Recuerda, 1977: 62)– protestan ante la puerta del teatro por la reputación de las jóvenes que van a realizar el espectáculo en una queja que, a todas luces, resulta hiperbólica –y políticamente parlante:

UNA SEÑORA.– No nos importa que usted traiga una compañía de revistas; como usted dice, y lleva razón, las compañías de revistas van por todas partes. Nosotras no nos asustamos. Hemos vivido la guerra. Hemos aguantado la sed cuando no había agua en el pueblo. Lo que nos importa es esa compañía de revistas que va a actuar en su teatro [...] un grupo de mujeres [...] de pésimos antecedentes y de pésimos hechos. (Martín Recuerda, 1977: 64)

Finalmente, las beatas alcanzarán su propósito y conseguirán que el Arcipreste suspenda la función, lo que hace enfurecer a los hombres del pueblo que asaltan el teatro provocando la muerte de una de las *vedettes*. La obra concluye con la conmovedora escena de la detención de las actrices que entonan la popular rumba del Maestro Solano «El Porompompero» en guisa de canción protesta mientras van subiendo al coche policial. Como ha señalado Sánchez-Casado (1996: 215) la señal lingüística que distingue al teatro sobre mujeres de esta época es el grito frente al silencio característico de la etapa anterior –ejemplificada por *La casa de Bernarda Alba*, *El adefesio*. En este sentido, los gritos de las Cursillistas inician la obra pero será la rumba lo que la termine. Además del alegato de La Carmela que deja en evidencia la hipocresía de los caciques de la ciudad y denuncia la violencia no sólo de género sino, ante todo, de clase que subyace bajo todo este altercado:

LA CARMELA.– (*En su delirio*.) ¿Habéis oído? ¡Abrid las ventanas! ¡Vamos, abrid las ventanas! ¡A gritos lo vamos a decir! [...] ¡Eh, gente de Puente San Gil! ¡La Magdalena y la del Limonar irán a la cárcel para toda la vida, pero con ellas estaba lo mejor de este pueblo; don Lorenzo, don Jorge, el marido de Constantina Cruz, estaba con ellas! ¡Ellos son los que esperaban a estas salvajes, no vosotros, pobres bestias sin dinero! ¡Oíd bien! ¡Van a la cárcel dos mjores que fueron emborrachadas por vuestros ricos y vuestros cristianos! ¡Y quiás mueran! ¡Y quizás mueran! (Martín Recuerda, 1977: 122-123)

Sólo ellas, mujeres que viven al margen de la moralidad y que ya lo han perdido todo: tanto su buen nombre como incluso la posibilidad de trabajar, son lo suficientemente libres como para denunciar la situación y enfrentarse al sistema que las excluye en una maravillosa lección de dignidad coronada con un himno antiheroico pero liberador que nacido de la entraña misma del folklore popular frente a la engolada castidad de los regentes. *Las salvajes*... vuelve a presentarnos a unas todopoderosas señoras el tema de

la hipocresía y la exclusión social de las mujeres que se dedican a ser artistas y viven apartadas de la norma.

Por otra parte, quizá en esta obra se ahonda con una mayor determinación en la influencia del circunstante espacial sobre el comportamiento de los personajes. El conflicto se desata cuando el conservadurismo históricamente asociado al provincianismo se encuentra con la heterodoxia, vinculada con entornos más urbanos –véase el capítulo dedicado al espacio para más información.

5.1.5.4. Doña Elena en *La pechuga de la sardina*

Además de las reminiscencias lorquianas, la escena del enfrentamiento intergeneracional entre Inés y sus tías recuerda indefectiblemente a otro drama de mujeres: *La pechuga de la sardina*, de Lauro Olmo, pieza estrenada en el Teatro Goya en 1963 y dirigida por José Osuna. Aunque también con toques poéticos y metafóricos, la madrileña pensión regentada por doña Juana a la que nos traslada el autor de *La camisa* está tratada desde una perspectiva eminentemente realista tendente al ilusionismo. En ella conviven distintos tipos femeninos entre los que encontramos a doña Elena: un personaje cuyas líneas maestras e imaginario están directamente emparentados con el de Pura y Ángela. Doña Elena es el aya de Concha, hija de una amiga del pueblo. Concha, como Inés, ha quedado embarazada aunque, en este caso, de un hombre que la ha abandonado al conocer la noticia. La joven es consciente de que la prohibición del contacto con el sexo masculino o el acercamiento al placer la empuja irremediabilmente a la infelicidad y así se lo recrimina a su tutora:

CONCHA.– Hasta hace muy poco, ningún hombre se atrevió a propasarse conmigo. Me enseñaron a reaccionar, a estirarme ofreciendo un porte digno. Pero nunca me enseñaron cómo se mantiene limpia la imaginación. ¿No ha soñado usted nunca que por esa ventana, y en la hora más tensa de la noche...?

DOÑA ELENA.– (*Extrañamente irritada*) ¿Quieres callarte?

CONCHA.– (*Prosiguiendo*) En su imaginación, ¿nunca las sábanas se han cubierto de lodo y se ha revolcado en él como una puerca? [...] Pero hay algo aún peor: el placer de sentirse degradada como una bestia. ¡Es como si una se vengase de los grandes principios! Al día siguiente, qué alivio al descubrir que todo ha sido un sueño, que nadie nos ha visto, que todo ¡todo!, ha sucedido en la impunidad. Y, por contraste, ¡qué infinita sensación de fracaso! (Olmo, 1985: 112-113)

Así, el diálogo presenta el eterno desencuentro entre el deseo amoroso y la contención que la moral de la época requería de toda señorita que aspirase a ser considerada como tal sobre el que gira buena parte de la obra. Esa sexualidad femenina silenciada y condicionada siempre por tercerías aparece cifrada en una metáfora: la sardina. En este caso, el término real designado por el popular pescado no es otra que el cuerpo femenino

en primera instancia y, más en concreto, su sexo. Véase, como ejemplo elocuente, la copla que canta Cándida en el primer acto «Como sardinas en lata / conservo yo el pescaíto,/ y no daré el abrelatas / más que aun mozo formalito» o las palabras de Juana a Soledad en el primer acto: «Sólo una cosa, hija: que la hembra del espejo saltará de él y se unirá a ti suplicándote que le hagas compañía. Y si tienes valor, te la irás comiendo poco a poco hasta que sólo queden las raspas. Y con las raspas te será suficiente para aguantar de pie hasta que dé la voltereta final» (Olmo, 1985: 95). De forma semejante a la iconografía carnavalesca, en la que la sardina –símbolo de los pecados y excesos cometidos durante los días de carnes tolendas– es quemada y enterrada a fin de llevar una vida de recogimiento durante la Cuaresma, en ese ambiente que Olmo lleva a las tablas, el deseo sexual y su libre expresión han de quedar recluidos a cal y canto como condición *sine qua non* para respetar el código de buenas costumbres y, en consecuencia, evitar la calumnia y la marginación sociales. Así lo manifiesta doña Juana en el diálogo inaugural del primer acto: «Tuve una prima que se fue a París: ¡La Raquel! Aquí llevaba una faja que parecía de hojalata. Qué tipa. ¡Llevaba la sardina enclaustrá! (*Seria.*) ¿Sabes cómo terminó? Los altos ideales franceses le trastornaron y le entró un “gran amour pur le humanité”. Dicen que murió de pena» (97).

Como se habrá podido intuir, más que un fundamento animalizador, la relación de semejanza en esta metáfora está basada en la concepción del sexo femenino como algo comestible, símil de largo aliento en la literatura erótica tradición española –desde una de sus primeras manifestaciones el «pan duz» de la trova cazurra «Cruz cruzada, panadera» en el *Libro de Buen Amor*. Así también, la asociación del pescado y los órganos reproductores femeninos, con amplia prédica en la cultura popular –sin duda, de naturaleza más cómica que aquella del pan– es entendida como alimento para, como no podía ser de otra forma, su consumidor arquetípico dentro de la cultura oral y escrita: el gato –véanse sin ir más lejos algunos refranes como «Sardina entre gatos, arañazos» o «Sardina que lleva al gato, no vuelve al plato»¹⁰³. En el caso del drama de Lauro Olmo: el felino doméstico es el vehículo por el cual se alude al deseo sexual o representación de lo masculino. Según Carlos Muñiz: «En ciertos ambientes populares, tan bien conocidos desde dentro por Olmo “comer la pechuga de la sardina” era un eufemismo utilizado por los varones con el significado de “tener relaciones sexuales con una mujer”» (*apud* O’Connor / Pasquariello, 1976: 15). Así pues, la imagen de esa ancianita buscando a su

¹⁰³ Asimismo, también encontramos otros dichos que relacionan la mujer y la sardina como «La mujer y la sardina, chiquitita» o el pasiego «La mujer y la sardina, ha de ser santanderina».

gato antes de que se le pudra la pechuga de la sardina se torna elocuente merced a las connotaciones que hemos apuntado, convirtiéndose así en una suerte de epítome de la obra¹⁰⁴. De forma semejante, aunque en menor medida, también la mujer es representada por algún término «cárnico» igualmente animalizador. Por ejemplo, durante el segundo acto, el vendedor de periódicos que se pretende a Cándida se refiere a ella como «ternerilla fina» cuando minutos antes pregonaba el titular de *El caso* sobre el asesinato de una madre a manos de su hija empleando los mismos términos¹⁰⁵. Es otro ejemplo más de la figuración «comible o alimenticia» de lo femenino en el imaginario colectivo a merced de depredadores siempre masculinos¹⁰⁶. Pareciera que, como solía afirmar el pintor Francis Bacon, no fuésemos más que carne comestible.

En una sociedad en la que el papel activo de la mujer está siempre circunscrito a la figura masculina y el disfrute pleno de su sexualidad está condicionado por los códigos de moralidad imperantes, pareciera que a algunas no les quedase más camino que la prostitución o el desprestigio –tal es el caso de La Renegá– o la infelicidad y el desamparo como es el caso de la Viejecita o Soledad siempre a la busca de ese amor que dé sentido a su existencia incluso una vez llegada la decadencia física, donde ya no opten a ser presas de los deseos de un hombre. El «¡Quiero vivir! ¡Quiero vivir!» que pronunciara en el primer acto es acallado por el tañido anodino y mortuorio de las campanas en que queda esencializado ese ambiente desvitalizador que él señaló en varias ocasiones como el auténtico protagonista de su obra –véase el capítulo referente al espacio para más información.

¹⁰⁴ En esta Viejecita que busca desorientada a su gato resuenan ecos de la lorquiana María Josefa de *La casa de Bernarda Alba* en el diálogo que mantiene con Martirio en el acto tercero:

MARÍA JOSEFA.- [...] ¿Cuándo vas a tener un niño? Yo he tenido éste.

MARTIRIO.- ¿Dónde cogió esa oveja?

MARÍA JOSEFA.- Ya sé que es una oveja. Pero, ¿por qué una oveja no va a ser un niño? Mejor es tener una oveja que no tener nada.

Del mismo modo que, para la Viejecita, el gato representa al hombre y, en última instancia, al goce amoroso, la oveja de la madre de Bernarda encarna la fertilidad y la maternidad, ambas ligadas también a la relación sexual con el hombre.

¹⁰⁵ En los fragmentos cercenados por la censura que Antonio Fernández Insuela recoge en «La censura teatral y *La pechuga de la sardina*» (1998) encontramos otros símiles que ahondan en esa concepción animalizadora de la mujer: «¡Menuda jaca!» [p. 33]) u otros también de tipo alimenticio («el pecho como un limón» [p. 33]).

¹⁰⁶ Esta imagen de la mujer-comestible a merced del hombre depredador se encuentra también en la ya mencionada *La casa de Bernarda Alba*, en boca de María Josefa: «Pepe el Romano es un gigante. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar, porque vosotras sois granos de trigo. ¡No, granos de trigo no, no! ¡Ranas sin lengua!» (Lorca, 2007: 267).

«Doña Elena, más que un personaje es una entidad. No podría ser de otra forma; Doña Elena, más que de un personaje, es la teoría sobre una forma de ser», decía Lauro Olmo de su personaje, principal representante de esa moral nacionalcatólica a la que nos hemos venido refiriendo. No obstante, Olmo la presenta de manera muy interesante dramáticamente hablando, como un ser digno de conmiseración: una castradora castrada que vive en constante pugna por mantener a raya sus pasiones. Precisamente, en el tercer acto se evidenciará ese conflicto a través una escena silenciosa en que, a hurtadillas, doña Elena en el cuarto de Soledad, acaricia la ropa interior de esta y fantasea frente al espejo, descubriendo así frente al espectador no sólo su propia vanidad sino también revelando el deseo de esa carnalidad que condena en público.

Así, frente al maniqueo lienzo de blancos y negros que presenta Gómez Arcos o a la pesadilla de Muñiz, Olmo señala a las mujeres que perpetúan ese modelo caduco como las primeras víctimas de una ideología contra la que las nuevas generaciones como Concha empiezan ya a rebelarse. Por ende, lo que en el esperpento del autor almeriense se presenta como un elemento trágico cerrado es matizado en Olmo al introducir personajes que anuncian un futuro en el que el género femenino reconquista parte de su independencia perdida y plantean esa tragedia abierta a la que nos hemos referido anteriormente. Tal es el personaje de Paloma, una amiga de Concha que, al tiempo que trabaja para salir adelante, estudia en una academia con el fin de aprobar una oposición. Ella es quien pone en evidencia a doña Elena tras descubrirla en su más absoluta debilidad durante la escena en que fisgoneaba en el armario de Soledad:

PALOMA.— (*Incisiva*) La compadezco

DOÑA ELENA.— ¡Ni de ese sentimiento es digna!

PALOMA.— (*Igual*) Me refiero a usted. (*Mordiente*) Esto es un juego cruel: un juego entre víctimas. ¿Cómo se ha atrevido a entrar en este cuarto? Es de otra mujer... [...] Afortunadamente para usted, señora, comprendo demasiadas cosas. (Olmo, 1985: 149)

La sentencia «es un juego cruel: un juego entre víctimas» ilustra a la perfección el estado de cosas en que se encontraba la mujer bajo el régimen de Franco y la denuncia que lleva a cabo Olmo. El miedo a la marginación y la absoluta indefensión de la mujer sola —condenada al desamparo al carecer de una figura masculina que la proteja y a través de la cual adquirir consideración social— condicionan su vida generando en muchas de ellas un odio y un rencor que ensombrecen sus espíritus. Asistimos pues a otro *tour de force* del recurrente concepto «mancha» que, en el caso de Olmo, se salda con una escena contrapuntísticamente cómica en la que un vendedor de detergente OMO ofrece una caja a Doña Elena para «limpiar su fantasma» (Olmo, 1985: 150-151). Sin duda, el dramaturgo

opta en este caso por «distanciar» al espectador introduciendo un elemento distanciador que le hará tomar conciencia de lo trágico de la situación sin rendirse a la tragedia.

La amargura interior y el sentimiento de frustración de generaciones de mujeres había quedado ya refrendada en el acto anterior cuando Concha y Paloma señalaban a la «solterona» como el último fruto de una tradición que hundía sus raíces en la propia idiosincrasia española:

PALOMA.— En el fondo, ese esperpento encamao que yace ahí [se refiere a doña Elena] me da pena. ¿Quieres creer que a veces se me aparece como la gran víctima? ¡La solterona!

CONCHA.— (*Sarcástica*) Un producto «made in Spain».

PALOMA.— (*Pasando a un tono ligero*) Pero no en exclusiva. ¿Sabes en qué se diferencian nuestras solteronas y las del extranjero?... En que las del extranjero llevan los perros y los gatos fuera, y las nuestras...

CONCHA.— (*Señalando el pasillo*) Los llevan dentro, ¿no?

PALOMA.— (*Apagando la luz del cuarto*) En muchos casos, sí. (Olmo, 1985: 116-117)

La mención a la soltería, en efecto, no resulta baladí para el tema que nos ocupa puesto que, por lo general, la caracterización de este tipo de personajes incluye, en la mayoría de los casos, este rasgo. No en vano, es célebre la ilustre nómina de solteras que alberga nuestra historia teatral especialmente durante los siglos XIX y XX: ahí tenemos a la lorquiana *Doña Rosita la Soltera*, a *La señorita de Trevélez* arnichesca o la Genoveva en *La casa de los siete balcones*, de Alejandro Casona. La solterona fue un tipo especialmente fecundo y estrechamente ligado con el de la tía —ahí tenemos, aunque con diferencias elocuentes, a la Gertrudis unamuniana— y, especialmente a partir de la posguerra, con el de la beata, el de la aya —más o menos «castrense»— perfiles que confluyen, como estamos viendo, tanto en el caso de Pura y Ángela como en el de doña Elena.

Huelga señalar lo que implicaba ser soltera en la España del momento, máxime cuando se sobrepasaba cierta edad. En una sociedad donde el cuerpo femenino estaba regulado legal y moralmente —de hecho, hoy en día sigue estándolo— y sobre el cual pivotaba la honorabilidad no sólo de ella misma sino de su casa —véase lo que comentábamos sobre la situación de la mujer española en el contexto— la soltería podía suponer un fracaso sentimental de índole privada pero constituía, ante todo, un fracaso social en tanto la «valía» de una mujer dependía en buena medida de su condición de vestal, de engendradora. Si la mujer no paría sus propios hijos, estaba condenada a cuidar los ajenos o a cuidar a sus padres, como precisamente le sucede a Pura y Ángela en Gómez Arcos y a Leonor en la obra de Muñiz.

El hecho de llevar «los perros y los gatos dentro», frase que puede interpretarse en un sentido muy semejante a como lo hacíamos en el caso de Gómez Arcos, esto es, como el disfrute libre de la pasión amorosa enhebra con la metáfora de la sardina sobre la que bascula toda la obra. Precisamente Soledad, otra inquilina de la pensión de antroponimia parlante y «moral dudosa» según doña Elena, es una mujer soltera y ya madura que, como las del extranjero, «lleva los gatos fuera». Romántica y sensible, deseando amar y ser amada, Soledad es heredera directa de la Blanche du Bois de *Un tranvía llamado deseo* y, como ella, su historia terminará en tragedia pues recibirá una paliza de los chulos del barrio que intentan forzarla. Soledad también guarda semejanzas con Clementina, una de los huéspedes que, durante el segundo acto de *La madriguera*, de Rodríguez Buded, visita la pensión de doña Teresa. Ambas tienen un cierto toque de cursilería y un mucho de coquetería, en el caso de Clementina, tamizada por un halo beato que resulta un tanto ridículo¹⁰⁷:

CLEMENTINA.— Desnudarme no me han podido ver porque he tenido la precaución de apagar la luz, pero estas noches de luna...

DOÑA TERESA.— Después de todo, ellos son los que pecan.

CLEMENTINA.—Y nosotras, doña Teresa, despertando malos pensamientos.[...] Pueden tomarla por lo que no es. Porque está delante el muchacho, si no les contaría... Las mujeres solteras vivimos rodeadas de peligros. Se acercan a una los hombres con muy malas intenciones (Rodríguez Buded, 1961: 31)

El amor le está vedado por la edad y la libertad de que disfruta —cuyo precio es el del desprecio de las «viejas difíciles» del barrio y de la propia doña Elena— es muy limitada y está definida por los hombres que la utilizan. Alberti tituló *El adefesio* como «Fábula del amor y las viejas», calificativo que podría aplicarse a cualquiera de las obras que hemos venido señalando y que puede entenderse en su sentido primigenio, esto es, como el del encierro a que es sometida Altea por Gorgo, como la castración del deseo y el encuentro amoroso pero también y, en el caso de Soledad, como la imposibilidad de la mujer madura para ser amada —que no de amar.

No cabe duda de que *La pechuga de la sardina* es una obra profundamente transgresora para la mentalidad de la época: cargada de sexualidad y con un componente feminista absolutamente insoslayable. Ahí precisamente radica su militancia y su

¹⁰⁷ En su última intervención, pontifica: «Yo les diría a todos esos puercos de los descampados: sed puros, la pureza es una gracia divina! (*Tropieza y se le cae el tiesto, haciéndose pedazos. Grita.*) ¡Ay! ¡Mis geranios...! (*Dominada por la histeria, llora desconsoladamente*) ¡Chris, amor mío...! [Dirigiéndose a su perro] (Rodríguez Buded, 1961: 49).

protesta. Precisamente al ser preguntado por esta cuestión en *Primer Acto* su autor declaraba:

–Alguien ha dicho que *La pechuga de la sardina* es una obra fisiológica y lo ha dicho con intención desvalorizadora, ¿qué opinas tú de esto?.

–Acepto la definición, que es bastante sagaz. Luchar por un estado fisiológicamente sano es muy importante, y creo que entra dentro de lo que llamamos teatro social. ¿Recuerdas aquello de «Mens sana in corpore sano»? (Anónimo, 1963: 9).

La respuesta de Olmo, que bien podría haber salido de boca de los higienistas de la ILE, reivindica cómo la libertad empieza por el propio cuerpo, especialmente en el caso de las mujeres, lectura que aún hoy merece ser recordada y tenida en cuenta. Cuesta creer, como señaló Fernández Insuela¹⁰⁸, que el símil que intitula la pieza pasase desprevenido para la censura aun cuando en múltiples escenas el fundamento metafórico queda al descubierto. No obstante, gracias a ellos se amplifican las posibilidades estéticas de la pieza –máxime en un autor tan proclive al simbolismo como Olmo– sin renunciar al realismo «naturalista» que conforma buena parte de su dramaturgia. En este país de gatos y sardinas, más que de hombres y mujeres, «el tema de la frustración, desde lo sexual a lo social preside esta cruda e impresionante obra» como bien afirmaba Ricard Salvat (1977: 39) al referirse a *La pechuga...* pero, en realidad, las domina a todas.

Aunque dicho enfrentamiento de fuerzas les resulte especialmente fértil a estos dramaturgos a la hora de abordar la España del Franquismo, la oposición viene de antiguo, como indicaba Ruiz Ramón. Las viejas que trufan las obras de la llamada Generación Realista de mitad de siglo encarnan la representación de un ideal de mujer nacionalcatólica, sí, pero dialogan directamente con otras. Ya hemos mencionado a la Gorgo de Alberti –en la misma clave política– pero las sombras de la polaridad entre la galdosiana doña Perfecta y Pepe Rey o las beatas de los sainetes de Arniches frente al pensamiento regeneracionista son igualmente alargadas.

En definitiva, estos autores retoman su más reciente tradición llevándola a la hipérbole para plantear el problema eterno y universal del conservadurismo totalitario dispuesto a acabar con todo aquello que es distinto o que excede sus dictámenes. En el caso inglés, el proceso es semejante pues la hegemonía del *establishment* queda representada también en una figura femenina aunque siempre vista desde una óptica naturalista y profundamente machista que ejerce de antagonista para el *angry*. En este

¹⁰⁸ «Evidentemente, los censores, acostumbrados a detectar posibles significados ocultos en los textos teatrales, no parece que conociesen el verdadero sentido del título de la obra de Olmo, que también pasó desapercibido para algunos críticos cuando su estreno el 8 de junio de 1963».

sentido, el fenómeno es muy semejante en tanto lo nuevo está representado por la mujer y el viejo orden por el elemento masculino.

Como señaló Lacey (1995: 30): «That the Angry Young Men were men was self-evident, and worthy of considerably less critical attention than the fact that they were “angry” and “young”. [...] This is not only a question of how women are represented in the period [...] but also of how the relationship between class, politics and gender is constructed». Efectivamente, no podemos pasar por alto el hecho de que el 95 por ciento de la nómina de autores que hemos estudiado fueron varones y cómo esto influyó de forma determinante en la configuración de un determinado paradigma femenino.

No obstante, hay que admitir, en justicia que, las excepciones fueron muy honrosas y que, sobre todo en el caso español existen maravillosas y complejas protagonistas femeninas diseñadas desde una exquisita sensibilidad –pensemos especialmente en Gómez-Arcos, Olmo, y Martín Recuerda– que ofrecían un contrapeso a esas voceras de todos los males que acosaban a los pobres, pobres protagonistas masculinos. Es curioso cómo, a pesar del retraso que sufrimos en España con respecto a las libertades de la mujer y su consideración social, el corpus de roles femeninos y su fuerte presencia dramática, así como las ideas que encarnan, es mucho más potente aquí que en Reino Unido, a buen seguro por la cercana influencia de Lorca y *La casa de Bernarda Alba* e incluso de heroínas patéticas como Florita Trevélez. Aunque, obviamente, personajes como Major Barbara o Saint Joan de Bernard Shaw eran absolutamente icónicos, la temprana influencia de la visión incómoda de la mujer por parte de Osborne resultó un revulsivo demasiado fuerte para su recuperación.

5.1.5.5. Mujeres libres, mujeres del futuro

El concepto de mujer liberada es muy escaso en el teatro del momento. No obstante y, a pesar del peso de la sociedad patriarcal de la que los autores daban cuenta, hay mujeres que intentan –o lo consiguen a pesar de las consecuencias– seguir sus propios dictámenes. Así, cuando una mujer ejerce el dominio de su propio cuerpo cae en el lado de la prostitución. Aunque no configura un tema integral en el período, en el caso español, no son pocas las mujeres que la ejercen que desfilan por las obras y se yerguen en personajes con una mayor libertad de disposición sobre sus vidas que ningún otro personaje femenino. Así ocurre en el prostíbulo de doña Socorro en *Las viejas difíciles* –como hemos comentado, directamente opuesto a la Asociación de Damas, con María Luz y Nati en *La madriguera* –el prejuicio del padre de Julio hacia su amor con María Luz será

revertido por su relación con Nati al final de la obra—, La Renegá en *La pechuga de la sardina*, las protagonistas de *En las esquinas, banderas* —especialmente Verónica, quien realmente conseguirá escapar del sórdido ambiente del lupanar y encontrarse a sí misma en el frente.

En otro sentido, encontramos mujeres que violentan las normas de comportamiento y que son condenadas bien por la sociedad —*Como las secas cañas del camino*— bien por el discurso que mantiene la obra o por ellas mismas —recordemos a Luisa, la novia del protagonista en *Miedo al hombre*, cuyo diálogo con el padre nos revela a una joven que subvierte las convenciones aplicadas a las relaciones entre hombres mujeres. A su vez, el hombre con el que comparte su vida no da importancia a su pasado y es capaz de vivir con ella en paz. La perplejidad del padre ante estas confesiones nos da la medida de lo que supone el desfase entre el nuevo y el viejo orden, entre el concepto «reglado» de las relaciones y su vivencia sin ningún tipo de atadura.

No obstante y, sin género alguno de duda, la gran obra «de mujeres» y, lo que es aún más importante, escrita por mujer del período en Inglaterra fue *A Taste of Honey*, de Shelagh Delaney: un tratado no sólo sobre las relaciones madre-hija sino, además, un auténtico pulso a las convenciones sociales y al concepto de familia. Si en el teatro español, como acabamos de ver, las obras protagonizadas por mujeres están marcadas con el sello indeleble de la moralidad imperante, en el caso de *A Taste of Honey* esa moral está sólo presente en la mente del público. Helen y Jo viven una vida atípica, errante, de tugurio en tugurio, de hecho, el telón se alza cuando acaban de instalarse en uno de los barrios más pobres de Salford. A nuestro propósito, resulta especialmente llamativo el personaje de Helen, la madre de Jo, descrita en acotación como «a semi-whore» y definida por la propia Delaney de una forma totalmente distinta: «The mother is not a prostitute, I have nowhere said that she is – would she have kept her daughter with her if she had been? She's just a woman who enjoys life and goes about it in her own way» (Leeming / Aston, 2013: xvii) —el editor de Penguin, seguramente hombre, tendría seguramente mucho que decir al respecto. Efectivamente, Helen es una mujer libre, libertad en nombre de la cual es capaz de subyugar todos los aspectos de su vida. Resulta un personaje absolutamente iconoclasta pues rechaza el papel que, en aquella época, definía el fin de muchas mujeres tanto españolas como británicas: el de madre. Helen no actúa como una madre tradicional porque no *se siente* una madre y —de nuevo, por ese afán de libertad movido por un profundo egoísmo y sentido de la autopreservación. Por otra parte, Jo no fue una hija deseada y, en cierta manera, la considera la «culpable» de que la infidelidad

que cometi6 saliese a la luz y le costase el matrimonio de su primer marido. Es evidente que Helen no responde a los preceptos por los que se rige una buena madre. Sin embargo, Delaney no la presenta de acuerdo al concepto de *effeminacy*, ni dibuja un panorama de «buenos» y «malos» sino de individuos supervivientes y todos ellos guardan un punto de ternura. Quizá sólo al final, cuando Helen se entera de que el bebé que está esperando Jo seguramente sea de raza negra cuando vuelve a abandonarla podemos entender, una pervivencia de un orden anterior, de una mentalidad corrupta. La alusión, por supuesto, no era inocente, recordemos los disturbios raciales acaecidos en Notting Hill a los que nos hemos referido en la introducción y que se produjeron precisamente el mismo año del estreno.

La relación entre madre e hija supone uno de los principales caballos de batalla de la obra. En cierto sentido, el comportamiento de Jo es una suerte de «contagio» del comportamiento de Helen: ella también rechaza la maternidad en algún momento «I'll bash its brains out. I'll kill it. I don't want this baby, Geoff. I don't want to be a mother. I don't want to be a woman» y un poco más adelante «I don't want any man» (Delaney, 2013: 75). En este sentido, puede traslucirse el miedo de la joven a enfrentarse al abismo de tener que cuidar de alguien, de renunciar a su juventud: algo, que, en última instancia, le sucedió a su madre. Además, también como ella, su embarazo no ha sido deseado y el padre de la criatura es un marginado dentro de la sociedad del momento –en el caso de Helen, un deficiente mental; en el de Jo un marinero negro. Además, ambas dependen, en cierto modo, la una de la otra: Helen regresará a casa de su hija tras su ruptura con Peter y Jo está imbuída del espíritu de su madre, de al que habla en varias ocasiones con Geof. Cuando parece que la obra terminará en una suerte de *ritornello* –pues Helen pretende ir a vivir con Jo y ayudarle a criar al bebé– ambas se encuentran sin hombres y, durante unos instantes, podemos pensar en un nuevo principio, esta vez armónico, de encuentro y apoyo entre madre e hija. Sin embargo, Helen vuelve a marcharse al bar –¿volverá? Se dinamita así el concepto de familia tradicional sin dejar ningún resquicio por el que pueda colarse el convencionalismo. De hecho, las últimas palabras de Jo antes de que caer el telón recuerdan la cancioncilla de Geof, su auténtica familia.

En cierto sentido, podemos considerar a Jo un modelo de nueva mujer: no en una lectura ejemplarizante o moralista sino simplemente, como paradigma de una joven independiente que decide no renunciar a su bebé sin tener que pagar un peaje por ello durante el desarrollo de la obra –pues no sufre ningún «castigo» y, con todo, encuentra momentos para la felicidad. He ahí el «sabor a miel» –tomado del Primer Libro de Samuel

(14: 43)¹⁰⁹ – que intitula el texto, alusivo a la felicidad que, en mayor o menor medida, los personajes disfrutaban en algún momento, especialmente Jo a través de su relación con Jimmie y, más tarde, con Geoff. No se trata, como los censores se empeñaron en demostrar, de una obra oscura o decadente sino de claroscuros, a ratos tierna y a ratos implacable. En uno de los ejemplares mecanografiados para el informe de censura, podía leerse: «Como la comedia de Osborne, “Sabor a miel” abre nuevos caminos. Pero, Shelagh Delaney, una obrera de diecinueve años, es la antítesis de los llamados jóvenes coléricos. Shelagh Delaney sabe lo que irrita pero sabe también de qué reírse» (caja 73/09305, exp. 277/59).

Por otra parte, el concepto de «masculinidad» tan cacareado en otros dramaturgos como Osborne y los autores de esta especie de prelude a la «lad lit» queda aquí puesto en cuestión pues precisamente –además de Jo– el personaje más humano, heroico, menos risible es Geoffrey, precisamente el hombre homosexual. El tratamiento sin ningún tipo de tapujos de la homosexualidad toma así el testigo de autores de la generación anterior como Terence Rattigan –recuérdese *The Browning Version*– sería desarrollado más tarde en *A Patriot for Me*, de Osborne. El cuestionamiento del género y de sus matices sociales en la obra es evidente pero también el de matrimonio. No exclusivamente a través del comportamiento de Helen y su compromiso con Peter –motivado, de nuevo, por su afán de preservación y supervivencia y, en última instancia, por el dinero– sino por la relación de total complicidad que se establece entre Jo y Geoff, marcada por la honestidad, el desinterés, el verdadero afecto¹¹⁰ y la ausencia de compromiso legal entre ambos.

Podríamos alegar que tendría que ser Shelagh Delaney, una joven de la *working class* de apenas 19 años quien podía escribir personajes con este grado de libertad y repensar el modelo de mujer acercándose a la realidad existente o, por mejor decir, a una determinada realidad, la de la clase obrera y los desfavorecidos.... Sin embargo y sin querer caer en determinado *apartheid*, hemos de recordar que otros muchos personajes femeninos depositarios de la mejor tradición del feminismo, fueron escritos por dramaturgos.

¹⁰⁹ Jonathan confiesa a su padre, Saúl, rey de Israel, que había tomado miel con la punta de su vara pese al expreso mandato de ayuno que él había decretado entre su pueblo so pena de muerte. Al desoír el mandato, él debía ser ejecutado pero el pueblo lo impidió.

¹¹⁰ En este sentido, hemos de destacar cómo esta complicidad entre Jo y Geoff –el binomio mujer soltera-amigo homosexual–, ha sido replicada –y frivolidada– en productos audiovisuales del *mass media* y el cine comercial hasta el punto de convertirlo en un auténtico cliché: *The Best Next Thing* (John Schlesinger, 2000) o en series de televisión como *Will & Grace* (David Kohan, Max Mutchnick 1998-2006) y, más recientemente *Girls* (Lena Dunham, 2012-2017).



La mítica Joan Plowright como Beatie Bryant en el montaje dirigido por John Dexter en el Royal Court (30 de junio de 1959). Fotografía de Snowden. Reproducida con el permiso del Victoria and Albert Museum. Royal Court Archive (Signatura: GB 71 THM/273/6/1/431)

El más destacado quizá sea el de Beatie Bryant en *Roots*, sin duda, una de las grandes heroínas de todo el período. Bryant, una joven camarera, conoce a Ronnie Kahn en la cocina del hotel en el que ambos trabajan –resuenan aquí los ecos de Monique y Peter en *The Kitchen*. Ronnie, socialista convencido, intentará «educar» a Beatie y alimentar su curiosidad y sus ansias de conocimiento en una especie de reelaboración del *Pygmalion* de Shaw en clave socialista. Beatie, sin lograr entender lo que Ronnie pretende de ella, intentará hacer lo mismo con su familia, campesinos en Norfolk. Finalmente y, pese a su tozudez y su resistencia a aprender, la joven se verá transformada, terminará por encontrarse a sí misma gracias a las enseñanzas de Ronnie y cerrará la obra con su primer discurso propio, una reflexión en voz alta sobre la resignación de las clases medias y bajas a la estulticia que se les asigna desde las élites y que ellos, lejos de abandonar, acatan por representar la opción más cómoda. En última instancia, el regusto negativo que deja el final de la trilogía del autor es salvada no por Ronnie, hilo conductor de las tres piezas, sino por el recuerdo que el lector/espectador mantiene de Beatie, quien ha conseguido despertar a la vida y tomar conciencia del mundo materialista en el que ella y sus familiares están sumidos; quien ha conseguido, en última instancia, el don de la cultura

y, a través de ella, de la «verdad» pues solo en posesión de esa verdad se puede ser auténticamente libre. Durante toda la pieza, Ronnie, el gran personaje ausente de la obra es, a la vez, uno de sus grandes protagonistas pues habla constantemente por boca de Beatie que aparecerá totalmente al final, al recobrar el don la palabra:

BEATIE.—[...] (*Suddenly BEATIE stops as if listening to herself. She pauses, turns with an ecstatic smile on her face —*) D'you hear that? D'you hear it? Did you listen to me? I'm talking. Jenny, Frankie, Mother — I'm not quoting no more.

MRS. BRYANT (*getting up to sit at table*). Oh hell, I hed enough of her — let her talk a while she'll soon get fed up.

(*The others join her at the table and proceed to eat and murmur.*)

BEATIE.—Listen to me someone. (*As though a vision were revealed to her*) God in heaven, Ronnie! It dos work, it's happening to me, I can feel it's happened, I'm beginning, on my own two feet — I'm beginning...» (Wesker, 1960: 150).

Hemos hablado anteriormente, a colación de su matrimonio con Harry, de la propia Sara Kahn en *Chicken Soup*... como un paradigma de mujer fuerte y valiente a las que se pueden añadir las protagonistas femeninas de *Serjeant Musgrave's Dance*: Annie y, en cierto sentido, también la Sra. Hitchcock, cuyas palabras resultan ser el epítome de la pieza. En estos dos personajes femeninos reside la esperanza de la Humanidad. Annie, además, es vista como la víctima que acusa los golpes más duros de la guerra —ella era la novia de Billy, ella pierde el hijo que esperaban en común y es ella quien, en última instancia, pierde ese pequeño rayo de esperanza, esa nueva vida que le ofrecía el cariño de Sparsky.

Por otra parte, incluso en un escritor tan apegado al concepto de *effeminacy* como John Osborne hay lugar para personajes femeninos de calado, representantes de un nuevo orden. Es el caso de Jane Rice en *The Entertainer*, la joven, con un pensamiento marcadamente de izquierda, comprometida políticamente, toma el relevo de la *new woman* o la *self made woman* y —aunque con diferencias— podemos considerarla un correlato de la *Eva moderna* en su sentido más trascendente que Shaw nos había

Sarjeant Musgrave's Dance
(22 de octubre de 1959).
Fotografía de Tony
Armstrong Jones? Ian
Bannen como Musgrave,
Frank Finlay (Attercliffe),
Freda Jackson (Mrs.
Hitchcock) y Patsy Byrne
(Annie). Reproducida con el
permiso de del Victoria and
Albert Museum. Royal Court
Archive (Signatura: GB 71
THM/273/6/1/454)



presentado a través de Vivie Warren en *Mrs. Warren Profession*. A este respecto, no tenemos más que recordar cómo Jean decide romper con su prometido, Graham – perteneciente a la *upper middle class*– para quedarse con los suyos en un gesto que recuerda a la postura de Jimmy Porter en *Look Back in Anger*. Ella es, además, una especie de portavoz de su generación en la obra frente al indolente Archie Rice y que se levanta contra el signo de su tiempo –y nos atreveríamos a decir que también del nuestro: el inmovilismo: «Why do people like us sit here, and just lap it all up, why do boys die, or stoke boilers, why do we pick up these things, what are we hoping to get out of it, what's it all in aid of –is it really just for the sake of a gloved hand waing at you from a Golden coach?» (Osborne, 1961: 78)¹¹¹.

¹¹¹ Recordemos que el acto de coronación de la reina Isabel II sólo tuvo lugar cuatro años antes de la escritura de la obra y fue el inicio de lo que muchos consideran «a New Elizabethan Age». Cuando la obra fue llevada al West End, las alusiones a la monarquía –que incomodaban al mismísimo Lawrence Olivier– fueron eliminadas de la versión.

5.3. DOS PARÁBOLAS SOBRE LA VIOLENCIA DE REGUSTO BRECHTIANO: *SERGEANT MUSGRAVE'S DANCE*, DE JOHN ARDEN Y *ASALTO NOCTURNO*, DE SASTRE

La obra más famosa de John Arden, estrenada el 22 de septiembre de 1959 en el Royal Court bajo la dirección de Lindsay Anderson es definida como «un-historical parable» que denuncia los desmanes del Imperialismo Británico, el efecto que la guerra produce en los hombres y el horror de su lógica perversa llevada al extremo. Como hemos comentado en el contexto histórico, hacía apenas unos años que se había producido la Crisis de Suez, aún reciente en el imaginario colectivo e Inglaterra se encontraba en un momento de especial beligerancia –pruebas de bomba atómica incluidas– gracias a su acuerdo de defensa mutua con Estados Unidos. El argumento está basado en un episodio real, el de la dura represión a causa del asesinato de Mrs. Cutcliffe, la mujer de un soldado británico, a manos de la guerrilla chipriota de liberación. A pesar del suceso real e inmediato que motiva la génesis dramática, Arden opta por destemporalizar la historia, desvincularla así de su referente y situar la acción en una ciudad minera hace 80 años. El propio Arden ha señalado en más de una ocasión que la pieza tiene forma de balada, seguramente por su carácter parabólico, casi de cuento moral: los restos de un joven soldado traídos de vuelta a casa por sus compañeros como enseñanza de los males de la guerra. En dicha balada el dramaturgo presenta distintos tipos de hombres que, junto con Musgrave, han desertado para llevar a cabo su «deber», que no es otro que el convencimiento de que el horror de la guerra ha de revertir en quienes la provocan: junto a él, Sparsky –joven, naif e inocente–, Attercliffe –ya maduro y atormentado por los crímenes cometidos en el pasado– y Hurst –joven, testarudo y orgulloso. Los tres siguen al Sargento, como si de una suerte de mesías se tratase, del cual están llamados a ser ángeles de la muerte, sus ángeles de venganza. Movidos por el horror padecido y por el sentido del deber –el único razonamiento lógico que han conocido– se entregan a esta misión que reserva un envés macabro.

Sarjeant Musgrave's... se yergue como una denuncia de la violencia y los estragos que genera en los hombres, sin ir más lejos, en su protagonista, quien queda absolutamente perturbado por todo lo vivido en la colonia: la represión, el asesinato de niños... Es por eso que pretende llevar la guerra allí donde fue engendrada: la metrópoli. Con esta intención, los cuatro hombres desertan y cargan con el esqueleto uniformado de Billy Hicks, compañero asesinado a sangre fría por los guerrilleros de la colonia, hasta su pueblo natal, para exponerlo delante de todo el pueblo y vengar su sangre en la sangre de

sus convecinos. Durante la dantesca escena, Musgrave baila y entona una canción. El soldado Hurst apela así al pueblo que ha observado la escena:

HURST.- We've earned our living by beating and killing folk like yourselves in the streets of their own city. Well it's drove us mad – and so we come back here to tell you how and to show you what it's like. The ones we want to deal with aren't, for a change, you and your mates, but a bit higher up. The ones as never get hurt (*He points at the MAYOR, PARSON and CONSTABLE.*) Him. Him. Him. You hurt them hard, they'll not hurt you again. And they'll not send us to hurt you neither. But if you let them be, then us three'll be killed yes – aye and worse, we'll be forgotten – and the whole bloody lot'll start all over again (Arden, 1960: 94)

La violencia será purgada con violencia y, en esta alocución revolucionaria, los tres hombres pretender llamar a la insurrección de los mineros a su lado. Pues ambos, trabajadores y soldados, pertenecen al mismo bando. Finalmente, el intento se verá frustrado, en primer lugar, por la renuncia de Attercliffe, quien no quiere seguir ejerciendo la fuerza bruta para conseguir, precisamente, acabar con ella y, en segundo lugar, por la entrada de la caballería que, llamados por el alcalde y el párroco a causa de la huelga de mineros, consiguen arrestar a Musgrave y a Attercliffe, que son condenados a morir. Los mineros, finalmente, serán «comprados» con un barril de cerveza por el Alcalde y el orden volverá a reestablecerse.

La inacción por parte de los mineros –incluso de Walsh, el militante– que, finalmente, acaban sucumbiendo al «chantaje» de los poderes fácticos deja un regusto amargo en el espectador. Como los soldados, los mineros representan la clase subalterna sometida a los designios de los caciques y a la pobreza, trabajan las explotaciones que pertenecen al Alcalde, se encuentran en huelga y, aunque desprecian al ejército por considerar que colaboran con sus opresores, se sentirán tentados de alistarse por el mero hecho de contar un sustento para sus familias. La voluntad se vende a cambio de la supervivencia.

Con todo, nada parece haber servido para nada. Es, precisamente esta situación la que ha llevado a la obra a ser tachada de nihilista en muchas ocasiones., la señora Hitchcock, lo resume en una visión profética «MRS. HITCHCOCK.– And it's not a dance of joy. Those men are hungry, so they've got no time for *you*. One day they'll be full, though, and the Dragoons'll be gone, and then they'll remember» (Arden, 1960: 102). Como bien señala McDonnell, lo que Arden nos presenta a través de las palabras de la dueña de la taberna no es más que una reflexión sobre la historia entendida como proceso frente a la fugaz y delimitada vida del hombre (2012: 217). Llegará el momento, parece anunciar la tabernera, en que los seres humanos no podrán ignorar por más tiempo el yugo

que asfixia su libertad y que les empuja a morir y a matar a sus iguales en nombre de unos intereses espurios, que nada tienen que ver con ellos ni con su naturaleza. Ese día llegará la insurgencia y, de acuerdo con el dramaturgo, no tendrá por qué ser violenta.

Como señala Arden en la nota introductoria a la obra, se trata de una llamada al pacifismo y de una indagación del alma humana y los efectos que en ella provoca la violencia:

I have endeavoured to write about the violence that is so evident in the world, and to do so through a story that is partly one of wish-fulfilment. I think that many of us must at some time have felt and overpowering urge to match some particularly outrageous piece of violence with an even greater and more outrageous retaliation: Musgrave tries to do this: and the fact that the sympathies of the play are clearly with him in his original horror and then turn against him and his intended remedy, seems to have bewildered many people (Arden, 1960: 7).

En la puesta en escena se optó por una estética también distanciada, tanto en la escenografía, dolorosamente desnuda de Jocelyn Herbert como desde el punto de vista de la escritura. Recordemos cómo el momento de mayor catarsis dramática tiene lugar a través de la danza que Musgrave realiza frente a los habitantes de la ciudad y en presencia

de la dantesca
osamenta de su
convecino Billy.



Escenografía, también de Jocelyn Herbert, para *Sarjeant Musgrave's Dance* (22 de octubre de 1959). Fotografía de Tony Armstrong Jones. Reproducida con el permiso de del Victoria and Albert Museum. Royal Court Archive (Signatura: GB 71 THM/273/6/1/454)

Esta misma parábola de la violencia como círculo vicioso es la que encontramos en otra obra a-histórica, esta vez de Alfonso Sastre, escrita el mismo año en que Arden montaba su obra en el Royal, aunque estrenada en 1965. Se trata de *Asalto nocturno* que gira en torno al tema del enfrentamiento cainita y la venganza como las lacras que asolan la sociedad de su tiempo. Dividida en siete cuadros, narra el enfrentamiento de dos familias: los Graffi y los Bosco a lo largo de más de sesenta años. El inspector Orkin, encargado de investigar la muerte del profesor Marcelo Graffi, con la que se abre la obra

descubrirá que, lejos de tratarse de un hecho aislado, este asesinato es sólo el último de una larga cadena de crímenes a los que el espectador irá asistiendo, en una trayectoria temporal retrospectiva, hasta llegar a su origen.

La obra por tanto, plantea dos tramas: una línea diegética que actúa como «relato marco» nos sitúa en una investigación policial y otra que cuenta la historia del enfrentamiento entre los dos clanes familiares. Así pues, las dos líneas están dispuestas en un mecanismo *mise en abyme* muy frecuente en el teatro brechtiano –quizá el caso más célebre sea *El círculo de tiza caucasiano*. Éste, sin duda, es un claro *efecto V* a fin de propiciar un análisis más frío y razonado por parte del espectador. Otro es el de la disposición acronológica de la historia, estructurada a través de cuadros, que se suceden en orden regresivo con elipsis entre ellos. Al principio de cada uno, Orkin pone al espectador en antecedentes. No obstante y, a pesar de los distintos recursos del teatro épico que señalaremos a continuación, Sastre declaró su desconocimiento de las teorías brechtianas por aquel entonces: «ignoraba la teoría del distanciamiento de Brecht, aunque ya había tenido contactos con su obra teatral, sobre todo desde 1956. O sea, que yo estaba descubriendo el Mediterráneo de la “distanciación”» (*apud* Caudet, 126)

Uno de los *Verfremdungseffekts* más destacados –además de los espectaculares y de la propia disposición del drama– es el propio inspector Orkin. Éste actúa como «presentador»¹¹² que se encarga de guiar al espectador a través de los cuadros y de iniciar el auténtico relato (Sastre, 1969: 216):

El asesino, en efecto, pertenecía a otro mundo, no conocía a los Graffi ni tenía idea del caso Bosco; y, sin embargo, «¡el había matado al profesor!» Interrogué por fin a Müller, y empecé a descubrir aquella historia. Verán de qué manera fue:

Estamos en 1956 y se respira un mal ambiente.

Son unos malos años, a decir verdad. Recuerden, por ejemplo, que los

[Rosemberg

fueron ejecutados hace muy poco tiempo.

Pero, al mismo tiempo, es una suerte de personaje *raisonneur* puesto que podemos considerarlo portavoz de las ideas de Sastre. Su labor como «narrador» se lleva a cabo «dirigiéndose directamente al público» (Sastre, 1969: 223) y utilizando la declamación en verso en lugar de la prosa lo que aumenta la distancia con el público. Es evidente que, como el inspector, el dramaturgo considera a la Humanidad en peligro y expuesta al estallido de una nueva guerra que acabe por exterminarla. Por esto, en la transición de un

¹¹² Utilizo la terminología de García Barrientos (2007: 178).

cuadro a otro, es él el encargado no sólo de explicar las coordenadas espacio-temporales –dramáticamente hablando– sino de conectar la acción con las coordenadas temporales históricas que lo circundan –y merced a las cuales se entrevé el sentido último de la obra (224):

Había terminado la segunda
guerra mundial. ¿Qué quiere decir esto? Ustedes lo recuerdan.
Unas bombas atómicas¹¹³
sobre Hiroshima y Nagasaki acababan de estremecer el mundo.
[...]
Reconstruimos ruinas canturreando aún las melodías que recuerdan
tantos días de angustia en las trincheras... ¡Oh Lili Marlen!
¡Oh Polca del Barril de Cerveza! [...]

Esta ilustración histórica de los hechos es entendida por Julio C. Acerete (1964: 59) como un acercamiento por parte de Sastre a la estética del *Living Newspaper* tan en boga durante los años 30. A él también le corresponde el cierre de la obra, donde se expone la reflexión final, abierta a la esperanza y al fin de la violencia (Sastre, 1969: 250):

Por lo demás, la gran historia continúa,
las noticias de los periódicos de hoy nos hablan
de una posible suspensión de las pruebas atómicas,
de las tremendas explosiones. Así sea.

En Japón, una gran muchedumbre se manifiesta, pide la paz.
Esto es hermoso.
Sin embargo, yo pienso con terror en el cielo,
en el vuelo permanente de los aviones cargados con las bombas atómicas.

¡No, no puede ocurrir! Así lo espero.
Pero no puedo expulsar de mi corazón el terror
cuando pienso en la noche
y en la posibilidad, todavía, de un monstruoso asalto nocturno
que convierta este pequeño mundo perdido y solitario
en un terrible incendio...

Además de la alteración temporal y de la doble trama, se emplean otros *efectos V* de orden espectacular y escenográfico: la cartelería anunciando los títulos de cada uno de los cuadros o la introducción de bailes en las transiciones de uno a otro –que rompen totalmente con la tensión dramática. Las notas para el montaje y las acotaciones no dejan lugar a dudas sobre la búsqueda de ese distanciamiento (Sastre, 1969: 199)¹¹⁴:

¹¹³ El estallido de la bomba atómica y sus consecuencias es un asunto recurrente en los dramaturgos de la época: *El caso Oppenheimer*, de Kipphardt; *Los físicos*, de Dürrenmatt o la segunda versión de *Galileo Galilei*, de Brecht son los ejemplos más reseñables.

¹¹⁴ La cursiva es nuestra.

El montaje de este drama se puede acentuar –y *hasta es aconsejable*– su dimensión espectacular. [...] Las músicas de ambiente de cada cuadro y, en general, los intermedios entre las partes dramáticas son susceptibles de los más diversos tratamientos, según se quiera o se pueda acentuar el carácter espectacular de estos momentos. Por ejemplo:

1. El *rock'n'roll* puede ser bailado y cantado por un especialista del género. [...] La policía detiene y expulsa a los revoltosos *en el patio –o bien son expulsados por los acomodadores–* y entonces comienza el cuadro.
2. El tango puede ser bailado por una pareja. *Si el actor que haga de Orkin maneja algún instrumento adecuado, puede ser él quien toque el tango.*

Como vemos en los fragmentos destacados en cursiva, las recomendaciones del autor abogan por una interpretación pretendidamente distanciada y sitúan la «carpintería teatral» a ojos del público. Asimismo, la escenografía también está inspirada en la concepción «piscatoriana» del espectáculo; son necesarios paneles móviles que «indiquen el ambiente natural de cada cuadro» o, en su defecto, Sastre propone un espacio minimalista y vacío configurado a partir de juegos de luces y *atrezzo* sencillo.

El propio estatuto de los personajes también colabora en este sentido. Pese a que en la obra encontramos momentos de tensión evidentes, éstos acontecen tanto en una familia como en la otra por lo que los dos clanes terminan siendo moralmente equivalentes de cara a los espectadores. No obstante, aunque existen momentos sobrecogedores, su naturaleza de «buscapié para la reflexión» siempre prevalece.

Volviendo la mirada hacia los apuntes sobre la naturaleza de la metáfora a los que nos hemos referido anteriormente, podríamos decir que si el conflicto entre los Bosco y los Graffi es la imagen de un término real... ¿cuál sería esa «realidad», ese elemento que se metaforiza? Atendiendo a las intervenciones de Orkin advertimos que el temor al estallido de una nueva guerra que provoque un holocausto nuclear es un *leit motiv* que atraviesa la obra en base al cual podríamos suponer un tercer nivel dramático que englobaría los otros dos –investigación e historia de las dos familias: el drama de la historia contemporánea.

Así pues, al igual que los Graffi y los Bosco se han ido destruyendo entre sí, respondiendo a cada asesinato con otra nueva muerte y entrando en una espiral de destrucción de la que todos son víctimas y culpables, el mundo moderno se encuentra inmerso en una situación idéntica donde asistimos diariamente al mismo encadenamiento de crímenes y violencia.

Cuando un desconocido nos dice, sin miedo a nada, una cosa una monstruosa en plena calle, es que algo terrible se ha puesto en marcha. Entonces, en este país no hay otra solución que dejarse llevar por ese torbellino..., dejar que nos arrastre. Es la única forma de parar esa horrible máquina... Se derrama un poco de sangre y basta con eso para que todo vuelva al orden... Para que los nuestros puedan seguir en paz... Por desgracia, es

así... Toda rebelión contra eso es paz... Por desgracia, es así... Toda rebelión contra eso es imposible... Yo lo sé bien (207)

Esta historia interminable se inicia en una isla del Mediterráneo donde los Graffi ejercían una brutal dictadura caciquil sobre sus habitantes. A la muerte del patriarca, el pueblo se revela contra esta familia y uno de los Boscos asesina al hijo del difunto cacique vengando así la violación de su hermana acaecida años antes. El nacimiento de la barbarie, pues, se encuentra, como en el mundo “real” en la tiranía y la injusticia. Éste es otro de los mensajes primordiales que nos lanza *Asalto nocturno*.

Como sostiene Ruiz Ramón (2005: 204) uno de los principales aciertos dramáticos de *Asalto nocturno* consiste en la mezcolanza de la tragedia griega –todos los personajes parecen estar sometidos a una suerte de *fatum* y a una barbarie “taliónica”– y del teatro épico brechtiano. Quizá sólo desde esta perspectiva pueda advertirse lo accesorio e irracional de tanta violencia ciega y constatar que, como el propio Sastre afirma: «el hombre es, a la víctima y verdugo en el proceso histórico».

Sin embargo, como comentábamos *ut supra*, el drama se cierra con una nota de esperanza. El personaje de Marcelo Graffi, en su testamento, explicita su pretensión de que su hijo no conozca las causas de la muerte para, así, poder poner fin al enfrentamiento. Efectivamente, cada vez hay menos gente que desee la guerra, el enfrentamiento o el fanatismo. Como rezan las últimas palabras de Orkin que clausuran la obra: «¡Yo deseo que nunca!» (Sastre, 1969: 250). Ese holocausto nuclear, esa destrucción definitiva, ese gran conflicto, por tanto, puede no suceder jamás si todos aprendemos a olvidar.

De donde resulta que este drama, en su intención última, como otras obras de Sastre, es casi un artístico y metafórico tratado de filosofía revolucionaria. «“Yo me resisto, con mayor o peor fortuna, a escribir una literatura pueril, unívoca y simplificada”. Es decir, Sastre se resiste a hacer el drama social con un planteamiento demasiado directo de la intención; propende al símbolo aquilatado a la sugestión intelectualizada, a la clave leve soterrada» (García Pavón, 1967: 177-78). Efectivamente y, como hemos visto en el capítulo consagrado al realismo, Sastre empezaba a iniciar ya un viraje hacia posturas brechtianas que culminaría con su tragedia compleja donde intenta combinar los dos planos.

En ambas piezas, la denuncia de la violencia es evidente: se denuncia su «institucionalización» a través del imperialismo –especialmente en Arden– y de la guerra. Es curioso cómo para hablar «en abstracto», es decir, para hablar de las grandes ideas y conceptos, se emplea el elemento parabólico.

5.4. EL TRABAJO

I was looking for a job, and then I found a job
And heaven knows I'm miserable now
«Heaven knows I'm miserable now» The Smiths

En estos dramas sociales encontramos, por primera vez, una presencia decidida del trabajo como catalizador del conflicto dramático que plantea la obra y, en última instancia, una reflexión sobre sus efectos sobre el ser humano, convertido no exclusivamente en obrero sino en un elemento más de la producción. La consideración del individuo como trabajador lo despersonaliza y constituye una de las más directas formas de alienación –advértase la categoría de verbal de la palabra lo que convierte el referente en pura acción más que en esencia. El tema, por supuesto, no era nuevo. Ya el teatro de entreguerras presentó una visión del progreso –el mundo de la máquina, la velocidad, los nuevos inventos... que distaba del optimismo vanguardista con respecto de esa tecnología y modernización. La célebre escena de *Tiempos modernos* o *Metrópolis* de Fritz Lang constituyen los paradigmas más reconocibles. En este aspecto, hemos de destacar dos obras fundamentales: *The Kitchen*, de Arnold Wesker y *El tintero*, de Carlos Muñiz.

Arnold Wesker, que había trabajado en un restaurante, situó en la gran cocina del ficticio Tívoli su primera obra de teatro cuyo título no deja lugar a dudas sobre las intenciones del autor: una jornada en la cocina que abastece un establecimiento donde comen –o eso nos dice el autor en lo que podría ser una nada inocente hipérbole– 1.000 personas al día. El espectador asiste al afanamiento de los chefs, pinches, camareras que protagonizan la obra... y a cómo esa cocina, a la manera de una bestia mecánica, se va desperezando, rugiendo... hasta fagocitar a quienes trabajan en ella. Los personajes intentan ser más rápidos, más ágiles, adaptarse al ritmo que marca la cocina, que es una entidad, un sistema del cual no se puede escapar que, de alguna forma, son ellos mismos –desposeídos de ellos mismos. Así lo deja claro Peter tras el interludio del primer acto:

PETER.– Like this place, this house – this too, it'll always be here. [...] When you go, when I go, when Dimitri go – this kitchen stays. It'll go on when we die, think about that. We work here – eight hours a day, sweat our guts, and yet – it's nothing. We take nothing. Here – the kitchen, here – you. You and the kitchen. And the kitchen don't mean nothing to you and you don't mean to the kitchen nothing. Dimitri is right, you know – why do you grumble about this kitchen? The world is filled with kitchens – only some they call offices and some they call factories. [...]

KEVIN.— You want to come it one morning and find it gone?
PETER.— Just one morning. Imagine it, eh? Gone. All this gone.
KEVIN.— So you'd be out of work!
PETER.— So I'd die?
KEVIN.— It doesn't worry you, I suppose (Wesker, 1960: 43).

Efectivamente, la cocina siempre está y siempre estará ahí, pase lo que pase, inalterable y les sobrevivirá a todos pues otros trabajadores llegarán a ocupar su puesto. La cocina, como la fábrica o cualquier otro lugar consagrado al trabajo, lleva aparejado un componente de esclavitud, de futilidad vital a que está sometido el obrero. Este diálogo entre la concepción del trabajo como un derecho del cual parece depender nuestra existencia (Kevin) o como una esclavitud alienante (Peter) recuerdan, en cierto modo, a las ideas vertidas por Paul Lafargue en *El derecho a la pereza* (1880) en respuesta al pensamiento de Louis Blanc. La «condenación» del trabajo y la defensa de la consagración de la vida del hombre a experiencias más altas: la cultura, las ciencias... reverberan en el monólogo de Peter sobre los sueños de sus compañeros, frustrados precisamente por la inexorabilidad del trabajo diario que termina por fagocitar sus vidas. La obra recupera, el concepto «reificación» de Lukács a partir del de «fetichismo de la mercancía» de Marx. Según clarificaba Lucien Goldmann:

The term describes the psychic structure of men living in a capitalist society where the economic sector dominates over the other sectors. In such a society the relations of production, characterized by exchange value, determine interhuman relations as well, so that human beings are reduced to the merchandise they produce. The category of totality is lost sight of, qualitative values are transformed into quantitative ones, and people are reduced to the status of mere spectators (Goldmann, 2009: xix)¹¹⁵

Por supuesto, no debemos olvidar que, tras las puertas abatibles de la cocina se encuentra el mundo de los clientes en una relación comercial clara donde el consumidor no entra en contacto con el personal de la cocina, de hecho, se le oculta activamente todo el proceso de producción como si de una acción obscena se tratase pues, ya hemos visto

¹¹⁵ Cohen desarrolla esta idea de Goldmann en detalle sobre la reducción de las relaciones humanas a un precio que escamotea una realidad:

In the precapitalist «natural economy», things were produced for use value. In the market economy, where production is for exchange value, there is no necessary link between production and distribution. Consequently, the qualitative aspects of the objects are rendered implicit, for all commodities become comparable through a quantitative characteristic, exchange value. Use value only reappears when the commodity enters the private sphere of individual usage and leaves the realm of interhuman relations, which itself becomes a domain of the implicit. People become increasingly closed to the qualitative aspects of the natural world, and «social relations among men, and spiritual and psychical realities» are «masked» as capitalism gives them «the appearance of natural attributes of things». The price of a pair of shoes expresses a series of social relations among a cattle breeder, a tanner, the tanner's workers, a shoemaker, a wholesaler, a shoe merchant, and a consumer. But, says Goldmann, these disappear on the market, for one sees solely the price. (Cohen, 1994: 180)

a través de Goldmann cómo en la sociedad capitalista las relaciones entre los seres humanos se reducen a una cantidad. Esa ocultación generalmente tiene que ver con la explotación y el sufrimiento de quien fabrica esa mercancía, tal y como ocurre en la cocina de Wesker donde se vive un ambiente infernal. En este caso, el campo de lo obscuro –en el más puro etimológico– es aquella realidad que el espectador conoce sobradamente por pertenecer al ámbito de su cotidianidad. Así, la carga de «revelación» es mucho mayor¹¹⁶.

De ahí el profundo patetismo y el sentimiento de futilidad que se desprende del gesto «sacrificial» de Peter al final de la obra tras el abandono de la camarera Monique – «When you take a man's dignity he is fighting mad. Can you see that now? Can you understand now?» pregunta a sus compañeros Kevin tras presenciar la reacción del cocinero alemán (Wesker, 1960: 60) –por supuesto Peter representa, como tantos otros protagonistas de este teatro, el paradigma del *homme révolté* que mencionábamos al hablar del personaje. Por un momento, quizá por unas horas, ha conseguido parar el sistema al provocar un escape en la tubería de gas que abastece los hornos. Un hombre ha detenido el sistema pero la precariedad que rige los destinos tanto de Monique –pues la ata a su marido– como del resto de empleados y de otros tantos trabajadores que no conocemos, a buen seguro seguirá existiendo. No obstante, ese gesto de rebeldía, ese parón pondrá en evidencia la fragilidad del sistema y su sometimiento a quienes se encargan de hacer funcionar sus engranajes.

Todo podría ser distinto, si la cocina no estuviese, pero la cocina es la fuerza motora del mundo, «The world is filled with kitchens, and when it's filled with kitchens you get pigs» como testimonia Paul, judío, *eastender* y con ideas claramente socialistas –sin duda el personaje «portavoz» de Arnold Wesker. Durante el monólogo más conmovedor de la obra, Paul plantea el tema de la profunda deshumanización y de la extinción del sentimiento de hermandad entre los obreros, el egoísmo y la falta de solidaridad en la que los hombres incurren en virtud de sus deberes laborales:

PAUL.– Next door to me [...] is a bus driver. Comes from Hoxton. He's my age, married and got two kids. He says good morning to me, I ask him how he is [...] that's our relationship. Somehow he seems frightened to say too much, you know? [...] So we make no demands on each other. Then one day the busmen go on strike. [...] Every morning I give him words of encouragement. I say I understand his cause. I've got to get up earlier

¹¹⁶ Wesker ofrece la visión contraria de ese modo de producción en *I'm Talking about Jerusalem* a través de dos ejemplos, el de Libby Dobson y el del propio Dave, que pretende vivir como profesional de la manufactura, la cercanía con el diseño y el producto que resultan fallidos al resultar absolutamente imposible competir con el modelo empresarial y mecanizado de producción.

to get to work but I don't mind. [...] Then one Sunday there's a peace march. [...] The next morning he comes up to me and he says [...] «Did you go on that peace march yesterday» So I say yes. [...] So then he turns round to me and he says [...] A bomb should have been dropped on the lot of them! [...] The march was holding up the traffic, the buses couldn't move so fast! [...] What depresses me is that he didn't stop to think that this man helped me in my cause so maybe, only maybe, there's something in his cause. No! And the horror is this – that there's a wall, a big wall between me and millions of people like him. And I think – where will it end? What do you do about it? And I look around me, at the kitchen, at the factories, at the enormous buildings going up with all those offices and all those people in them and I think Christ! I think. Christ! Christ! Christ! (*He moves round and round with his hand on his head.*) I agree with you, Peter – maybe one morning we should wake up and find them all gone. But then I think: I should stop making pastries? The factory workers should stop making trains and cars? The miner should leave the coal where it is? (*Pause.*) *You give me an answer. You give me your drea.* (Wesker, 1960: 46)

La confesión de Paul, sin duda el portavoz de Wesker en escena, resulta clarividente al desvelar cuál es el principal problema de la sociedad del momento: la falta de empatía y el solipsismo. Los comentarios de Sennett y Cobb a William Pfaff en *Condemned to Freedom*, pueden resultar esclarecedores en este sentido: «Once the worker has won a position of basic economic security and reasonable expectations [...] he has considerably more reason to be conservative on social issues than the middle-class executive or professional man. [...] For the workingman, everything could be jeopardized by radical change». Ante el aserto de Pfaff, los críticos apostillaban: «The argument is straightforward and rather brutal: human beings can be bought off from humanitarian concerns; the present system of affluence has bought off the worker» (Sennett / Cobb, 1968: 4-5). Así, el vecino de Paul es el ejemplo perfecto de este sentir: todo aquello que haga peligrar el estatus conseguido o meramente el trabajo debe ser aniquilado sin importar nada más.

Paul plantea esa cuestión: hemos perdido aquello que nos define como humanos entonces, ¿qué somos sin el trabajo? ¿el trabajo nos transforma? ¿define quiénes somos? Una respuesta natural parece encontrarse en la respuesta del señor Marango, propietario del restaurante Tívoli, cuando termina la obra, tras el forzado desalojo del restaurante a raíz del acto suicida de Peter:

MARANGO.– [...] I give work, I pay well, yes? [...] I don't know what more to give a man. He works, he eats, I give him money. This is life, isn't it? I haven't made a mistake, have I? I live in the right world, don't I? (*To Peter.*) And you've stopped this world. A shnip! A boy! You've stopped it. Well why? [...] BLOODY FOOL! [...] What more do you want? What is there more, tell me? (*Peter stops, turns in pain and sadness, shakes his head as if to say – if you don't know, I cannot explain. And so he moves right off stage*) What is there more? What is there more? (Wesker, 1960: 61)

Para el capital y, en el marco de la vida adocenada que presentan las obras, manejada por la deshumanización y el consumismo, efectivamente, no hay más pero el espectador recuerda la invitación a soñar de Peter e intuitivamente conoce la respuesta: «There's life». Lo más triste es que, como sucede en *El tintero*, son los propios trabajadores quienes claudican ante ese «What is there more?» y entregan la noción de compañerismo.

Efectivamente, el responsable último del sistema no entiende de sueños más allá de la materialidad. No hay nada más que la satisfacción de unas necesidades primarias, no hay nada más allá de la productividad que subyuga y destruye el espíritu humano y los buenos sentimientos que este pueda inspirar, tal y como el espectador puede comprobar gracias a algunos de los personajes que trabajan entre la cocina y las nada afables relaciones que se establecen entre ellos. Estas relaciones no son más que una «farsa» de las relaciones humanas de acuerdo con Sennett (2010:111-112): «el trabajo en equipo nos introduce en ese dominio de la superficialidad degradante que se cierne sobre el moderno lugar de trabajo. De hecho, el trabajo en equipo sale del territorio de la tragedia para representar las relaciones humanas como una farsa».

Las palabras de Marango son paradigmáticas de acuerdo con la ideología del sistema en el que se inscriben pues presentan un panorama donde la riqueza se genera de arriba hacia abajo y no a la inversa a pesar de que, como ha demostrado Peter, ocurre necesariamente al revés. En este sentido el análisis de Adorno y Horkheimer (1998: 195) resulta clarividente:

Los trabajadores, que son los que realmente alimentan a los demás, aparecen en la ilusión ideológica como alimentados por los dirigentes de la economía, que son, en verdad, los alimentados. La situación del individuo se hace, con ello, precaria. En el liberalismo, el pobre pasaba por holgazán; hoy resulta automáticamente sospechoso. Aquel a quien no se provee de algún modo fuera está destinado a los campos de concentración, en todo caso al infierno del trabajo más bajo y de los suburbios.

De acuerdo con esta idea, hemos de pensar en el mendigo que visita la cocina pidiendo un poco de comida. Se trata de una escena que podría parecer «inofensiva» pero que viene a confirmar el estado de cosas que nos presentan los filósofos alemanes:

TRAMP.— 'Scuse me, Chef. [*Touching his knee.*] War disabled. I don't usually ask for food, but I lost me pensions book, see? I don't like to ask but...
[*The Chef turns to Michael and points to the soup. At the same time he says to a porter, 'Clean a tin', and then he returns to his place*]
TRAMP [*to KEVIN*]: Don't usually do this. Can't do anything till they trace me book. [*To HANS*] Got in the desert, 'gainst Rommel.
[*HANS looks away. After an embarrassing few seconds silence Michael returns with a fruit tin full of soup and hands it to the TRAMP.*]

TRAMP.- [...] Got a cigarette?

MAX.- Go on 'op it, be quick, we got work.

PETER.- [*goes to tramp and looks in the tin. He takes tin from tramp and offers it to MAX*]
You drink it?

MAX.- Ah, get out of it, you and your high and bloody mighty gestures. I work for my living. Fool.

[...]

PETER.- [*To the TRAMP*] Take these cutles.

Efectivamente, el vagabundo, a pesar de declararse veterano de guerra y en posesión de un subsidio no recibe ningún tipo de credibilidad y es considerado «sospechoso» desde el primer momento. Especialmente por Max, el carnicero –y portavoz de la ideología más reaccionaria en la obra quien le reprocha el hecho de que, a diferencia de él, trabaja para ganarse la vida. Aparece pues la privación del trabajo como una falta del ciudadano en lugar del sistema.

El mismo fenómeno surge de forma prácticamente idéntica en la emblemática obra de Carlos Muñiz, *El tintero* (1960) aunque desde un punto de vista más grotesco y mucho menos naturalista seguramente subrayando esa farsa en la que el trabajo en equipo ha convertido las relaciones humanas.. En ella, su protagonista, Crock queda reducido, como elocuentemente señaló Torres Nebrera de *homo sapiens sapiens* a «homo burocraticus» (1996: 243-45). Crock pasa así a engrosar la larga nómina de burócratas y oficinistas que en la Historia de la Literatura han sido, desde el Bartleby de Melville, pasando por el protagonista de *Memorias del subsuelo*, de Dostoievski, el Dionisio de *Tres sombreros de copa* (1934) hasta Pablo Marín protagonista de *Funcionario público*, la espléndida novela de Dolores Medio (1956) o incluso el Kanji Watanabe de Akira Kurosawa en *Vivir* (1952) u otras reelaboraciones anteriores del tipo por parte de Muñiz como el Mariano de *El grillo* (estrenada por la Compañía de Cámara y Ensayo de Modesto Higuera en 1957). La alienación a la que está sometido el personaje se evidencia ya desde la primera acotación en la que el dramaturgo indica: «*Oficina de CROCK. CROCK, sentado a su mesa, rodeado de voluminosos expedientes, de pilas de legajos, trabaja afanosamente. Parece una máquina.*» (Muñiz, 2005: 278). La naturaleza grotesca del mundo de burocrático se subrayará con las prohibiciones absurdas de la risa, las respiraciones profundas, los tarareos, la ingesta de bocadillos o las flores que el administrativo coloca sobre su escritorio por parte de Frank, el Jefe de Personal¹¹⁷. La primavera, que ha estallado en el exterior de la oficina, se opone al interior de la misma

¹¹⁷ En este sentido, es forzoso traer una vez más a colación la anécdota narrada por el propio Muñiz durante su etapa en Radio Televisión Española, de donde le despidieron por haberse dejado barba.

incidiendo así en la metáfora del enfrentamiento del orden natural con el del artificial. La obra presenta la omnipotencia de la burocracia en unos años 1960 durante los cuales la tecnocracia comenzó a asentarse en el país.

CROCK.— Ellos no comprenden nada. Van a lo suyo.

AMIGO.— Son hombres... Tendrán un corazón.

CROCK.— ¡Tienen una estilográfica! No piensan; firman. No respiran; instruyen expedientes. No lloran; echan tinta. (Muñiz, 2005: 33)

De igual forma, se entrega la noción del amor, tal sucede entre Peter y Monique, una de las camareras puesto que ella decide quedarse con su marido que puede ofrecerle una posición acomodada a apostar por su compañero en el Tívoli. Todo es cuestión de dinero, todo se reduce a la materialidad.

6. MÁS ALLÁ DE LA SALA DE ESTAR, MÁS ALLÁ DEL TEATRO: EL ESPACIO.

I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged.

PETER BROOK, *The Empty Space*.

These flats are a world on their own.
CISSIE, *Chicken Soup With Barley*

*Yo denuncio la conjura
de estas desiertas oficinas
que no radian las agonías,
que borran los programas de la selva.*
FEDERICO GARCÍA LORCA, «Nueva York. Oficina y denuncia»

Tal y como lo anunciaba Brook desde las palabras inaugurales de su *magnum opus*, el espacio traza uno de los ejes insoslayables de la dramaticidad y son precisamente los límites de dicho espacio vacío y tridimensional, los que, como señalaba Ubersfeld (1996: 55) permiten «distinguer entre les formes spatiales du théâtre». Muy gráfica resulta la interpretación del mismo del teórico danés Steen Jansen (1982: 14), de acuerdo al cual el espacio en el teatro actuaría de forma semejante a como lo hace el narrador en la novela:

L'espace scénique a donc deux propriétés –ou fonctions– qu'on pourrait utilement distinguer et, provisoirement, concevoir en s'appuyant sur une analogie avec les propriétés du narrateur du texte narratif. On dira alors que l'espace scénique d'une part contribue à structurer l'univers fictionnel en y fixant un «point de vue», et d'autre part invite le lecteur à se «figurer» cet univers. Cette figuration correspondrait à l'«attitude» du narrateur: elle est nécessaire, sans être déterminante, pour qu'un «point de vue» puisse être fixé, puisque la structuration de l'univers fictionnel ne pourra «opérer» qu'à travers une figuration de l'espace scénique, mais la structuration est le «quadre», ou le système moins variable (en principe, non-variable) à l'intérieur duquel se forme la figuration.

Así pues, gracias al espacio, además de ser el pórtico de entrada al universo que plantea la obra, se establece una determinada perspectiva mediante la cual el espectador comienza a delinear un horizonte de expectativas con respecto no sólo de la anécdota dramática sino, obviamente, de la apuesta estética del montaje. El espacio configura la dramaticidad hasta el punto de que, como señala el profesor García Barrientos (2007: 122-123) el personaje toma carta de naturaleza dramática en tanto se hace visible para el público o, por mejor decir, cuando se encuentra dentro del espacio escénico¹¹⁸ aunque no pronuncie

¹¹⁸ Utilizaré a lo largo de todo el capítulo la terminología propuesta por el profesor García Barrientos en su método de análisis del espacio (2007: 127-128) según el cual podemos distinguir tres planos del espacio teatral: el espacio diegético –o espacio de la fábula– el espacio escénico, esto es, el del escenario

palabra alguna. Además y, al hilo del «point de vue» que el espacio nos ofrece, hemos de considerar la afirmación de Ubersfeld que viene a apuntalar nuestra interpretación: «tout discours a un double émetteur: le personnage et l'espace scénique» (1977: 12).

Habida cuenta de la importancia del espacio en términos generales, no resulta extraño que el espacio para los dramaturgos que nos ocupan haya constituido un elemento capital a la hora de establecer el discurso último que sus obras pretenden transmitir. En este sentido, traigo a colación las siempre clarividentes palabras de Monleón cuando definía «el aparato escénico español» como «la ideología tácita de nuestra estructura teatral» (1980: 17). Efectivamente, creemos que la concepción del espacio escénico como transmisor y anclaje de la ideología dramática es especialmente pertinente en estas obras hasta el punto de, en el caso británico, haber sido definidas por él mediante el célebre marbete *kitchen sink drama*¹¹⁹.

En este sentido y, siguiendo la clasificación de Kayser matizada por García Barrientos (2007: 78), podemos considerar muchos de estos dramas como dramas de ambiente, en tanto en cuanto el espacio, sin llegar a estar totalmente tematizado, se yergue como una de sus ideas-fuerza. Así sucede, por ejemplo, en *El cubo de la basura*, a la que nos referiremos más tarde, pero también en *Chips With Everything* o *La pechuga de la sardina*, a colación de la cual decía el propio Lauro Olmo en la «Autocrítica»:

En esta obra he procurado que la fuerza de las situaciones dramáticas surja de los contrastes y que el ritmo de estos, lento en los interiores o rápido en la calle según las exigencias del drama vaya creando el gran personaje que condiciona todo lo demás. Ese personaje es el ambiente: un ambiente que adquiere un poder asfixiante, desvitalizador. Todo va conduciendo a unas patéticas campanadas finales. No. La vida no puede caminar llevando en los tobillos unos prejuicios, unos pequeñosseudodogmas que, como grilletes, le dificultan el devenir (Redacción PA, 1963: 13)

propiamente dicho o todo aquel en el que los actores interpreten la acción y el espacio dramático, es decir, la imbricación de estos dos últimos, que entendemos como la ejecución del espacio literario en el espacio escénico. Utilizaremos la noción «espacio teatral» del mismo modo que el maestro. Esto es: «Puede considerarse denominación elíptica de “espacio de la comunicación teatral” y entenderse sencillamente como el lugar, el edificio, específico o no, de la representación, del encuentro entre actores y espectadores» (124-125).

¹¹⁹ El término «kitchen sink drama» podemos considerarlo la aplicación teatral del marbete «Kitchen Sink School» acuñado por el crítico de arte David Sylvester en la revista *Encounter* en diciembre de 1954 para referirse a la obra de los pintores John Bratby, Derrick Greaves, Edward Middleditch y Jack Smith —véase el capítulo dedicado al arte del período para más información sobre el grupo. Además, la aparición de un fregadero al inicio de *Roots*, el hecho de que Sarah Khan se encontrase lavando los platos en *Chicken Soup With Barley* en el mismo instante en que comienza la obra o que Allison estuviera planchando cuando se levanta el telón en *Look Back in Anger*, subrayaron ese carácter doméstico de las piezas. La representación de las tareas domésticas es muy frecuente en todo este teatro y, sobre todo, su realización por parte de los personajes femeninos en una clave a veces de denuncia y, a veces, de perpetuación «inconsciente» de dicha marginación (cfr. Chansky, 2015).

Sin querer caer, de nuevo, en etiquetas fuertemente connotadas –no siempre para bien– y, muchas veces reduccionistas como «neocostumbrismo», «sainete serio» (Robert L. Nicholas, 1992) o la propia «kitchen sink drama», resulta innegable, como nos aventuraremos a destacar a lo largo de estas páginas, la capitalidad simbólica del espacio al que destacados académicos como Marta T. Halsey (2002) o Cerstin Bauer Funke (2007, 2016a; 2016b) han dedicado estudios de referencia al análisis de la poética de este teatro desde una clave eminentemente espacial, sobre todo en el caso español.

A lo largo de este capítulo, atenderemos en primer lugar a los espacios diegéticos planteados por los dramaturgos y su significación última, las realizaciones escenográficas más frecuentes y, finalmente, del espacio teatral en su conjunto ergo la proliferación de nuevos espacios bien consagrados a la representación, bien utilizados con este fin de manera forzosa.

6.1 INVENTARIO DE LUGARES PROPICIOS A LA PROTESTA: EL ESPACIO DIEGÉTICO DE LOS DRAMAS REALISTAS

Como hemos remarcado varias veces, este teatro se dirige hacia «los de abajo» con ánimos de reivindicación y contestación política. Así, las fábulas configuran un inventario de lugares propicios, no ya al amor, como los que declamaba Ángel González, sino a la protesta social que rebasan el ámbito de la –a estas alturas– infame sala de estar o salón, que tantísimas escenografías se habían encargado de replicar durante la década precedente y se sucedían en los teatros del West End o en los del centro de Madrid. Había que trasladar el discurso, las ideas allá donde hacían falta, al menos encima de las tablas, y resignificar y redignificar los escenarios escogidos en una forma muy semejante a como son «ennoblecidos» los personajes. Obviamente –y así lo hemos venido viendo durante los capítulos precedentes– la elección de determinados espacios estaba vinculada o, si se quiere, incluso determinada por los componentes históricos y sociales del momento pero lo que realmente resultaba revolucionario era la traslación de determinadas ideas a dichos espacios para explorarlas desde allí. «Changer le lieu c'est instaurer un nouveau rapport de sens», nos dice Ubersfeld (1977: 12) y, en este sentido, la traslación de determinadas reflexiones –la libertad del hombre, sus esperanzas y pequeñas aspiraciones, los silencios, la lucha de clases...– fuera del entorno convencional consabido por el espectador, adquiriría una especial significación. Por consiguiente, se cumple a la perfección lo que la teórica francesa denomina «vínculo de contradicción» entre el discurso y el lugar donde se pronuncia:

Dans tous les cas le sens du discours est en relation directe avec le lieu de ce discours. Non ce que rapport soit un rapport de détermination nécessaire [...] Bien plus dans la plupart des cas c'est un rapport de contradiction. [...] Un exemple [...] tout aussi probant: le comique des protestations d'Alceste dans le *Misanthrope* n'est pas tant de leur *contenu* que dans leur lieu: [...] le salon de Célimène; [...] si l'on déplace ce discours, il change de sens (12).

De acuerdo, por tanto, con los códigos y presupuestos del teatro comercial de la época, ciertos parlamentos se cargan de un simbolismo especial y ejercen un determinado impacto y transmiten un determinado mensaje político –no en el sentido ideológico, como hemos venido viendo, sino en el sentido puramente etimológico del término.

Se prestigian, por tanto, los espacios populares y de la colectividad, desde la casa de vecindad hasta la pensión y, por supuesto, el barrio o el suburbio. Obviamente, no era la primera vez que los autores dramáticos deambulaban por los entornos populares, pues ya había sucedido en las postrimerías del XIX y en determinado teatro de entreguerras. Sin embargo, en este caso, no se trata de una expedición al territorio de la alteridad, como sí sucedía en el finisecular, pues el tratamiento de los lugares y de sus habitantes está totalmente desprovisto de humor, folclorismo, paternalismo e incluso de cualquier atisbo naturalista como sí sucede en el teatro español de cuño regeneracionista. En este sentido, los personajes, sí, pero también los espacios son abordados de una forma mucho más «humana» y están menos sometidos al arbitrio de los deseos del autor a diferencia de otras dramaturgias de aspiración social. Atiéndase, por ejemplo, a los sainetes que componen *Del Madrid castizo*, donde no sólo los personajes sino también los escenarios son presentados con cierta distancia, casi «desde arriba», parafraseando la célebre teoría de las tres visiones de Valle (Martínez Sierra, 1928). Consideramos, en este caso, que el espacio diegético, de la anécdota, se entiende como un lugar compartido, de comunión entre escena y público, dentro del gran rito teatral. A través de ese espacio dramático aprehendido, si se quiere, en cierta clave especular, el espectador asiste a su propio drama y pasea con una nueva mirada por los lugares de siempre. El gran éxito de algunas de las obras de este «nuevo teatro», en palabras de César Oliva al referirse a *Historia de una escalera*, reside en que: «a partir de un contexto conocido, argumentos conocidos y personajes conocidos, se estaba hablando al público de diferente manera» (1989: 221) y, efectivamente, ese «nuevo modo» se deja sentir en el tratamiento de personajes tanto como de los lugares que estos habitan. La alta comedia y las *pièces bien faites* de Rattigan o Ruiz Iriarte y la «ruptura» y la alteridad con respecto del torradismo, habían situado su discurso, incluso si éste era medianamente renovador o planteaba temas ciertamente

espinosos para la sociedad de su tiempo –recordemos, una vez más, el tratamiento de la homosexualidad en *The Browning Version*, de Rattigan, eso sí, en una serie de espacios muy concretos. Sólo algunas obras abiertamente sociales de los años treinta como, por ejemplo, dos de los clásicos del irlandés Sean O’Casey: *Juno and the Peacock* (1924) y *The Plough and The Stars* (1926) pues ambas habían situado su acción en casas de vecindad.

Desde el punto de vista de la creación, podríamos, por tanto, entender estos emplazamientos de la diégesis como espacios otros, en la clave de lo que Foucault llamaba *hétérotopies de déviation*, es decir, «celle [hétérotopie] dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant *par rapport à la moyenne ou à la norme exigée*» (1994: IV 757) –la cursiva es nuestra. El teórico francés presentaba como ejemplos para este caso las cárceles o las casas de reposo pero no consideramos descabellado vincular dichos espacios con algunos de los que figuran en nuestro inventario en virtud de la noción de marginalidad que los rige y en base a la cual se sustenta su capacidad simbólica. En ambos casos y, por oposición a la cosmovisión burguesa, los espacios de los dramas realistas de los 50, pueden ser entendidos como heterópicos. No hemos de olvidar, además, que, de acuerdo con Foucault, el hecho teatral representa una heterotopía en sí mismo pues en él «L’hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. C’est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres» (1994: 748). Teniendo en cuenta ambas nociones me atrevería a decir que, de forma muy especial, el tipo de drama que abordamos podría ser considerado un ejemplo paradigmático de heterotopía en tanto en cuanto teatro y, además, *intencionalmente* realista ergo tendente al reflejo de una determinada realidad –destaco en cursiva la noción de reflejo puesto que el espejo era considerado un espacio a caballo entre lo utópico –es un lugar sin lugar– y lo heterotópico –es un lugar que existe y donde hay una suerte de efecto de retroalimentación (Foucault, 1994: 756).

6.1.1.El barrio

El primero el barrio o el suburbio, generalmente de grandes metrópolis pero también de otras más pequeñas, claramente connotadas como ciudades obreras o industriales, tal es

el caso de Manchester¹²⁰ *Chicken Soup with Barley* –donde se menciona en varias ocasiones asociada al progreso– o de Salford en *A Taste of Honey* –perteneciente precisamente a la provincia de Greater Manchester– y económicamente deprimidas. En este sentido, la ciudad de provincias, que también aparece en *Look Back in Anger* –«*The Porters' one-room flat in a large Midland town*»–, *The Entertainer* o *Cerca de las estrellas*.

En el caso inglés destaca, por encima de otros, adquiriendo casi una visión mítica el East End londinense que, como Engels había declarado en 1890, era «el mayor distrito de clase trabajadora del mundo» precisamente porque colindaba con el puerto más grande del mundo (*apud* Young / Willmott, 1987). Tal y como declararon Young y Willmott en su célebre estudio *Family and Kinship in East London*, realizado entre 1953 y 1955 (1987), centrado concretamente en Bethnal Green, la división entre el centro de la metrópoli como el lugar del trabajo y el barrio como centro de la vida familiar era claro. East London fue, durante el siglo XIX, lugar de acogida de inmigrantes judíos de muy diversas nacionalidades. A finales del siglo XX, concretamente a partir de los años sesenta, el fenómeno continuó aunque los migrantes procedían ahora de las antiguas colonias y entonces países integrantes de la Commonwealth. Si en 1951, «less than one in 200 of Bethnal Green's population had been born in the Commonwealth. By 1981 the proportion was one in nine and still rising» (Young / Willmott 1987: xiii).

Frente a estos núcleos urbanos fuertemente connotados por el espíritu económico –ya comercial, ya industrial– y deshumanizador de que están embebidos y la idea de «forjarse un porvenir» a la que muchas veces van aparejadas en la cosmovisión de los personajes, se alza, en contadas ocasiones, el campo. Resulta muy evidente en el alegato anti-progreso que protagonizan Ada Kahn y Dave Simmonds en la trilogía weskeriana –enunciado en *Chicken Soup With Barley* y buscapié de *I'm Talking about Jerusalem*– con su marcha a Norfolk, más que en la defensa de la vida bucólica, en busca de la realización de la utopía socialista y de la nostalgia romántica por una libertad e identidad individuales perdidas y difuminadas en la gran ciudad.

DAVE.– I know the city, Sarah. Believe me sweetheart! Since being demobbed I've worked in a factory turning out doors and window frames and I've seen men hating themselves while they were doing it. Morning after morning they've come in with a cold hatred in their eyes, brutalized! All their humanity gone. These you call men? All their life they're going to drain their energy into something that will give them nothing in

¹²⁰ A nadie escapa el fuerte carácter obrero de la ciudad a orillas del Irwell que Engels estudió pormenorizadamente en *La situación de la clase obrera en Inglaterra* (1875) por considerarla la ciudad donde, de manera más descarnada, se evidenciaban simbólica y materialmente los efectos del capitalismo.

return. Why do you think these two (se refiere a los propietarios de la empresa de mudanzas que, en ese momento, contemplan la escena) decided to set up on their own? Eh? I'll tell you— (Wesker, 1984: 164).

Para Dave y Ada, Norfolk simboliza la posibilidad de labrar un futuro por su cuenta, de trabajar con sus propias manos, de huir de la máquina y la producción en masa, sin duda en un claro guiño a las teorías de William Morris y el movimiento Arts & Crafts que parecen inspirar la escritura weskeriana —el fragmento dialoga directamente con el interludio de *The Kitchen* que comentaremos más adelante—.

Algo semejante comenta Crock en *El tintero* en una clara idealización de la vida en el campo (Muñiz, 2005: 282):

Pero el pueblo es muy bueno. Y es muy sano. Allí corren los chicos todo el día y tienen color de manzanotas. Y la vida está más barata. El perejil lo regalan. Mi mujer se apaña mejor. Cuando encontremos piso, nos abrazaremos mucho, no tendré que hacer sesenta kilómetros a golpe de pedal; pero los chicos sólo podrán correr por el pasillo y no podrán respirar más que el humo de los autos. Hay demasiados autos aquí. Y todos echan humo. ¡Si vieras qué bien se está allí!... A ver si te animas y vas un día, hombre. Aquello es estupendo. El cielo es más grande y más azul. Y hay flores y yerbas que huelen a limpio.

En otras ocasiones, el entorno rural o, cuando menos, aquel que está alejado de la ciudad, se identifica con el lugar o, por mejor decir, con el cronotopo de la infancia, sin duda en una interpretación principalmente bucólica del espacio rural —véase epígrafe 1.6. No obstante, como ya apuntaba Williams (1985: 291):

People have often said 'the city' when they meant capitalism or bureaucracy or centralised power, while 'the country', as we have seen, has at times meant everything from Independence to deprivation, and from powers of an active imagination to a form of release from consciousness. At every point we need top up these ideas to the historical realities: at times to be confirmed, at times denied.

Efectivamente, no siempre se cumple el tópico de la alabanza de aldea y desprestigio de corte durante el período, especialmente en España, donde los ecos del tremendismo y su vinculación con el mundo rural aún latían y habían calado en los autores de la década posterior. En este sentido, no hay más que recordar títulos como *Como las cañas secas del camino*, que continúa la tradición del mejor drama rural (cfr. Weingarten, 1983) donde es la pacatería imperante lo que acabará aniquilando a la protagonista a pedradas¹²¹. En este sentido, resulta imposible no pensar en la hija de la Librada de *La casa de Bernarda Alba* al igual que en el calor asfixiante de Salobreña que recuerda al que atormenta a las

¹²¹ Lo mismo sucede en la novela, ya dentro del grupo realista, podemos pensar, sin ir más lejos, en el nada idílico pueblo de *Los bravos*, de Jesús Fernández Santos (1954), marcado por la escasez, la coerción ejercida por el cacique, don Prudencio y la ignorancia y la profunda frustración de sus habitantes.

hijas de José María Benavides en el verano de su defunción. Así, nos encontramos la apartada «casa rural de grandes proporciones» de *La mordaza* o la casa-prostíbulo «situada en un pueblo de la provincia de Salamanca» –recrudescido por el circunstante temporal de la guerra– que presenta Rodríguez Méndez en *En las esquinas, banderas*. Ambas obras comparten la localización espacial con el tema de la guerra civil y la venganza de un bando sobre el otro con cierto carácter sacrificial en los dos casos quizá vinculado al atavismo que se desprende de esa ruralidad –es curioso, por ejemplo, cómo en ambas piezas se menciona el verano que, caluroso y radiante, atenaza a los personajes.

Asimismo, el choque entre los entornos más «civilizados» y los más «reaccionarios» –representados por los personajes que proceden de ellos– constituirá en muchas ocasiones el estallido del conflicto dramático. Esto es evidente, por ejemplo en *Las salvajes...* donde entran en conflicto la *troupe* nómada de Palmira Imperio, representación simbólica de cierta transgresión, con el puritanismo de las ciudadanas Puente San Gil, claramente antagónicas. Algo semejante ocurre en *Los gatos*, donde Inés, criada en Francia, se enfrentará a sus tías o en *La pechuga...*, pues recordemos que doña Elena, es un personaje venido del pueblo, pasa las horas mirando por la ventana con morbosidad los reprobables comportamientos de las mujeres «de ciudad».

Por encima de una oposición directa con el campo, la ciudad se presenta como heredera de la *civitas hominum* –en su visión más negativa, por supuesto– que se había explotado en la literatura de los años 30. Si en el caso de los Dos Passos, Lorca o Döblin la ciudad era presentada en su componente más alienador, casi como ciudad-máquina, fagocitadora de lo esencialmente humano en una visión pesimista y, en cierta forma, precursora del existencialismo, los realistas del medio siglo harán algo semejante aunque poniendo el acento en lo material además de en lo espiritual, esto es, no solamente asistiremos a una anulación del espíritu sino, sobre todo, de una exclusión física, social y urbanística de los protagonistas que había de ser interpretada a partir de una determinada ideología.

Más allá de esta carga simbólica, hemos de destacar la importancia, dentro de la ciudad, del barrio como microcosmos en una clara relación metonímica con determinado cuerpo social del momento (Bauer Funke, 2016: 59). El suburbio, entendido no sólo como espacio popular sino, muchas veces, marginal tanto en lo geográfico –por su situación periférica– como en lo social –por las condiciones económicas que lo determinan.

Las barriadas chabolísticas, situadas en las afueras de las grandes ciudades y consecuencia directa de la inmigración desde las zonas rurales, marcan la distancia entre

los poderes fácticos y el movimiento centrífugo que estos imponen con respecto de la pobreza y los padecimientos de quienes no los ostentan¹²². Así sucede, por ejemplo, con *Historia de los Tarantos*, de Alfredo Mañas y, de forma paradigmática, como ha señalado Bauer-Funke (2016: 59-60) en *El cubo de la basura* (1951): «donde se marca una fuerte oposición entre el centro del poder y el tugurio en la periferia de la ciudad, donde viven los vencidos [...] [La obra] evoca el gran frío, la terrible hambruna, la falta de higiene, las enfermedades como consecuencia de las malas condiciones de vida y la sórdida lucha cotidiana por la supervivencia» y donde las personas se confunden con los desperdicios, como deja claro Sastre desde la primera acotación. Por motivos evidentes de desarrollo económico en la época, no hallamos ejemplos tan extremos en el teatro británico pero cabe destacar la descripción, casi naturalista, que Jo hace de su nuevo barrio, un suburbio de Salford en *A Taste of Honey* y de ese «comfortless flat in Manchester» o de la que lleva a cabo Pip Thompson del restaurante del East End en *Chips with Everything*.

Chicken Soup with Barley, donde asistimos al «progreso» experimentado por los Kahn tras diez años transcurridos y la mudanza a un nuevo barrio, esta vez de protección oficial en la colonia de Bow donde, a diferencia del sótano del primer acto, la relación entre vecinos es prácticamente inexistente—*CISSIE (raising her skirt to warm her behind)*. Who knows why a woman of thirty-two wants to commit suicide? These flats are a world on their own. You live a whole lifetime here and not know your next-door neighbour (Wesker, 1984: 68). Encontramos en este ejemplo un fenómeno frecuente: el de la deshumanización de las relaciones vecinales a consecuencia del abandono de sus contextos frecuentes para el traslado a las viviendas de nueva construcción. Fue, precisamente, uno de los impactos de la política de vivienda estudiados en el ya mencionado *Family and Kinship in East London*: «When young families were rehoused away from Bethnal Green they were cut off from their relatives, and from the mutual aid thus provided. Contrary to the stereotype, they had not been socially isolated where they lived in the city. But they certainly were after the move, particularly in contrast to what they had been accustomed to» (Young / Willmott, 1987: xv). Esto es precisamente lo que sucede con el abandono de su residencia en el East End—presumiblemente Bethnal Green—por parte de los Kahns y su traslado a las casas de protección oficial de Hackney, más al este y, por tanto, alejado de su entorno frecuente. Aunque el desalojo no era

¹²² Precisamente así, *Las afueras*, se titulaba la primera novela de Luis Goytisolo, aparecida en 1958, no sólo en base a la ubicación de sus protagonistas, sino también gracias a la posición liminar de muchos de ellos con respecto de la sociedad del momento.

forzado, los gobiernos estimulaban los desplazamientos y, en el caso inglés, los vecinarios sitios en los típicos barrios de calles estrechas fueron derribados o se instó por todos los medios a sus habitantes para que los abandonaran. Este proceso, según los expertos, fue dañino en múltiples sentidos, según Young y Willmott (1987: xx) pues no sólo los ciudadanos debían abandonar sus casas sino también su entorno y, en muchos casos, dejar Londres. Además, el diseño arquitectónico de los edificios, distaba mucho de la tradición londinense de las casas de dos plantas, lo que generó también un descontento y determinado «extrañamiento» en sus habitantes y, por ende, en los personajes. Asombra la fidelidad del testimonio de Cissie pues, como queda bien claro en la obra de Wesker: «The flats were almost universally detested by those who lived in them, and they created an environment in which it was difficult for social networks to be re-established» (Young/Willmott, 1987: xx). La aparición de este ítem: el de la «aniquilación» del ambiente del barrio, del «kinship» entre familiares y vecinos fue mucho menos frecuente en el teatro español donde, aunque teñidas a veces de frivolidad, estas relaciones vecinales aparecen con frecuencia y seguirán siendo –para bien o para mal– intensas y constantes en los argumentos –véase *Hoy es fiesta* (1954), *English Spoken* (1968), *Muerte en el barrio* (1955) o *La taberna fantástica* (1966). Es esta cercanía entre vecinos, este mantenimiento de la proximidad, lo que vehicula el tema de la presión social, el qué dirán o el mundo de las apariencias, tan presente siempre en la literatura española.

La ausencia de reflexiones sobre la disolución de las comunidades vecinales, sin duda se debe a que, en el caso español, la transformación de las ciudades y los grandes desplazamientos dentro del casco urbano o hacia la periferia tuvieron lugar con posterioridad: las grandes inversiones del Ministerio de la Vivienda franquista en construcción de VPOs tuvieron lugar a partir de principios de los 60 –con anterioridad de habían invertido más bien reconstrucción de la mano Dirección General de Regiones Devastadas. Así pues, los testimonios culturales que tienen que ver con la necesidad de alojamiento presentan estados previos a este tipo de fenómenos: la vida en las chabolas –*Muerte en el barrio*, *Historia de los Tarantos...*–, los desahucios –recodemos la célebre *La piqueta*, de Ferres o la censurada película *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1957) donde asistimos al desahucio por derribo y la consiguiente exposición a la especulación y a la impía burocracia de que son víctimas una humilde familia madrileña¹²³– o simplemente la imposibilidad de adquirir una casa y la consiguiente falta

¹²³ Como en el caso inglés, las nuevas viviendas que se ofrecen en el filme de Nieves Conde están fuera de la ciudad y, además, son caros y de construcción precaria. Es muy posible que Muñiz hubiese visto la

de independencia de las parejas jóvenes –la película *El pisito* (Marco Ferreri e Isidoro M. Ferri, 1959) cuyos ecos resuenan en *Las viejas difíciles*– o el drama de los realquilados – *La madriguera*. Precisamente en la obra de Rodríguez Buded se comenta la cercanía de un derribo para construir unos edificios modernos. Habría que esperar unos años para que las ciudades dormitorio se asentasen y acogiesen no sólo a los migrantes llegados desde otros puntos de España y, más tarde, a sus descendientes sino a los hijos de la clase media y obrera de Madrid que adquirirían propiedades fuera de la capital debido a la subida de precios de la vivienda –véase a este respecto *Bajarse al moro*, de José Luis Alonso de Santos.

Sin duda, el mejor ejemplo de esa disolución de los barrios trabajadores se encuentra en la obra de Paso *Nos venden el piso*, estrenada en 1964, donde unos vecinos se niegan a abandonar su casa situada en un castizo barrio del centro de Madrid, que va a ser derruido para levantar unos grandes almacenes. En este sentido, no me resisto a mencionar, de forma somera, la recordada bandera española que Lauro Olmo y Pilar Enciso pintaron en 1972 en la puerta de su edificio, sito en el número 4 de la calle de Hermosa, en el desaparecido barrio de Pozas, para intentar evitar el desahucio de la que había sido su vivienda familiar durante décadas. El enclave, pensado a finales del XIX por el arquitecto y contratista Ángel de Pozas para dignificar a la clase trabajadora de acuerdo a las medidas higienistas de la época, se interponía entre el trato alcanzado por el Ayuntamiento, ciertas constructoras y la nueva cultura del pelotazo inmobiliario, que, tras dos planes cuatrienales y un tercero en proceso, se había convertido uno de los pilares del desarrollismo, profundamente afianzado en la economía española. Aunque, en este caso, el traslado de los vecinos no tenía que ver con ninguna política de vivienda estatal, sino con la pura especulación, simboliza la agonía de los barrios tradicionales y, por consiguiente, de las relaciones vecinales establecidas¹²⁴.

6.1.2. Las casas de vecindad y pensiones

Dentro del contexto del macrocosmos del barrio, las casas de vecindad –por ejemplo las buerianas *Historia de una escalera* (1949), *Hoy es fiesta* (1950)...– intensifican ese matiz

película pues la escena en la que Crock visita al Negociante dialoga con aquella en la que Evaristo (interpretado por Fernando Fernán Gómez) visita la agencia inmobiliaria Madruga.

¹²⁴ No pretendemos insinuar que las relaciones de parentesco y el creciente aislamiento en las grandes ciudades se deba exclusivamente a las remodelaciones urbanísticas puesto que intervienen otros factores como tales como el crecimiento masivo de los núcleos urbanos e incluso la incorporación de las mujeres al mercado laboral con la consiguiente falta de facilidades a la conciliación laboral-familiar.

de espacio de la colectividad, de la suma de individualidades e historias que conviven de forma consciente o inconsciente, que se juzgan o se ignoran. Tomando prestada la metáfora apícola de Cela, la casa de vecindad es sólo un panal de una ciudad, de una sociedad, donde cada celdilla representa una lucha, una decepción o una renuncia. Algo semejante sucede con las pensiones, otro espacio compartido, aunque aquí se subraya la falta de intimidad, la estrechez económica, la profunda despersonalización de un espacio ocupado generalmente por desheredados o por los «soñadores» que apenas se inician en la vida urbana. Cuando los cuartos se abandonan, otros inquilinos se llegarán a ocuparlos y todo permanecerá inmutable, en una lectura quizá un poco foucaultiana, podemos hablar de este espacio como «le lieu d'une chose n'était que son mouvent indéfiniment ralenti» (Foucault, 1994: 753) —es el caso de *La madriguera*, donde el *dramatis* cambia de un acto a otro, con huéspedes que abandonan la pensión, otros que llegan, sin inmutar al resto de vecinos o el devenir de los acontecimientos lo más mínimo. Uno de los ejemplos más paradigmáticos lo encontramos en *Los inocentes de la Moncloa*, de José María Rodríguez Méndez (1961), donde el joven estudiante gaditano morirá unas horas después de haber llegado a la pensión en el más profundo anonimato, sin que su pérdida se llore más allá de unas horas para, finalmente, ser olvidada cuando los que antes eran sus compañeros consigan ascender el siguiente peldaño. Algo semejante había sucedido ya en *Miedo al hombre*, de Joaquín Marrodán (Modesto Higuera, Teatro de Cámara y Ensayo, Español, 1960) pues su protagonista decide suicidarse arrojándose por la ventana del cuarto en la pensión donde vive tras haber abandonado el hogar paterno hace años. Así la pensión representa, en el mejor de los casos, una suerte de purgatorio: de lugar de paso entre lo que se ha sido y lo que se pretende llegar a ser —tal sucede con José Luis en Rodríguez Méndez o Paloma en *La pechuga de la sardina*, de Lauro Olmo (1963)—, esa estación medianera entre el triunfo y el fracaso, entre la porfía o la claudicación pero, donde casi siempre, se paga «el precio de los sueños» con dolorosa crudeza¹²⁵. Otras, podemos hablar casi de la estación última de muchas existencias, de vertedero de vidas como ocurre en *La madriguera*, de Ricardo Rodríguez Buded, donde algunas familias terminan ahí tras el fracaso económico, como les sucede a Agustín y Margarita. A esta circunstancia,

¹²⁵ Debemos recordar, asimismo, la interesante tradición teatral de la pensión, en el envés, no menos amargo, del nuevo humor español. Ahí tenemos *La casa de naipes*, de José López Rubio y Eduardo Ugarte (Cipriano de Rivas Cherif, Teatro Español, 1930) donde se abordaba el desmoronamiento de los pequeños proyectos e ilusiones humanas a través del choque entre la vida de los saltimbanquis y el funcionariado que, a buen seguro, inspiró la celeberrima pensión de don Rosario donde Dionisio pasó su última noche de soltero.

hemos de unir el despotismo de tantas dueñas como la doña Clara de *Los Pobrecitos*, de Paso o la doña Rosa de Los inocentes de la Moncloa, que actúan como contrapunto materialista a la caterva de personajes, soñadores y empobrecidos que tienen en su establecimiento.

6.1.3. La casa familiar: el movimiento centrífugo. Buhardillas, azoteas y sótanos

Si hablábamos anteriormente sobre cómo el espacio había acabado por nominar el tipo de teatro que los británicos hacían –*kitchen sink drama*–, no debemos pasar por alto el hecho de que, antes de él y, contemporáneamente, existió un *drawing room drama* del que los dramaturgos repelieron con todas sus fuerzas. Si nos detenemos en dos de las obras más importantes del momento además de las más tempanas: *Look Back in Anger* y *Chicken Soup With Barley*, advertimos cómo se produce un movimiento centrífugo con respecto de ese salón comedor burgués y la mirada del dramaturgo «escapa» hacia arriba en el primer caso: la buhardilla y hacia abajo, el sótano en el segundo –podríamos añadir también una desviación de la mirada hacia los laterales si pensamos en la cocina.

Hacia el tejado, todos los pensamientos son claros. En el desván, se vela desnudo, con placer la fuerte osamenta de las vigas. Se participa de la sólida geometría del carpintero. [...] Los pisos altos, el desván, son «edificados» por el soñador, él los reedifica. Con los sueños en la clara altura estamos, repitámoslo una vez más, en la zona racional de los proyectos intelectualizados (Bachelard, 2000: 38)

Así interpretaba Bachelard los espacios más elevados de las edificaciones que nuestros autores también tendrán en cuenta a la hora de pensar sus obras. Exactamente eso, el lugar de los sueños, ese lugar-otro donde las pequeñas esperanzas e ilusiones de los personajes fluyen con total libertad. Pocas obras ejemplifican mejor este significado simbólico que *Hoy es fiesta* y, apenas unos años más tarde, la aclamada *Cerca de las estrellas*, de Ricardo López Aranda (José Luis Alonso, Teatro María Guerrero, 1961).

Recordemos que el apartamento de una habitación en el que vive Jimmy Porter es «a fairly large attic room, at the top of a large Victorian house. The ceiling slopes down quite sharply from L. to R. [...] are two small low windows. In front of these is a dark oak dressing table. Most of the furniture is simple, and rather old» (Osborne, 1966: 1). También en un ático vivían Mercedes y Andrés en *El charlatán*. En este caso, la azotea, más que el espacio de reflexión sobre las ilusiones es el lugar de la desilusión donde no queda lugar para la esperanza. Dista mucho, pues, de las azoteas y desvanes de los españoles pero conserva ese matiz de la reflexión, esa especie de remanso donde parece plausible pensar siquiera en otros mundos posibles.

Cerstin Bauer-Funke (2016a; 2016b) ha estudiado la azotea o el balcón, siguiendo las teorías de Tobías Jentsch, como «espacios de en-medio», esto es, espacios límites entre la fuente tensión interior-exterior pero también es la invitación a lanzarse al vacío, a dejar atrás todo aquello que sucede en el microcosmos, en el aquí y ahora del personaje y abrazar la eternidad por saber imposible aquello que se anhela.

El sótano, identificado por Bachelard con los ejes de la irracionalidad y los miedos del ser humano, tiene más que ver aquí con el sentido del subsuelo, del margen de lo enterrado, de los ideales que corren como aguas subterráneas por el Londres de principios de los 30. El sótano es el lugar de los vencidos —y remarco muy especialmente la noción de pasividad del participio—, tal es el caso de *El tragaluz* pero en la pieza de Wesker, pese a ocupar también un lugar de exclusión, se produce cierto movimiento ascensional —la escalera que conduce hacia la calle es el principal ejemplo— convierte en el espacio de los insurgentes y de la efervescencia contestataria.

4 October 1936

The basement of the Kahns' house in the East End of London. The room is warm and lived in. A fire is burning. One door, at the back and left of the room, leads to a bedroom. A window, left, looks up to the street. To the right is another door which leads to a kitchen, which is seen. At rear of stage are the stairs leading up into the street. (Wesker, 1984: 13).

No se trata en este caso de un espacio totalmente cerrado como ocurre en los espacios diegéticos del teatro español pero sí adquiere cierto matiz asfixiante: SARAH (*she is hot*).— Air! I must have air – this basement will kill me. God knows what I'll do without air when I'm dead. (Wesker, 1984: 14)¹²⁶. Ni que decir tiene que, en una lectura más obvia, esa posición de subsuelo, responde a la situación social de sus protagonistas que ocupan uno de los escalafones más bajos dentro de la economía inglesa. En esta misma obra asistimos a la evolución de dicho estatus a través de la transición de los espacios: desde ese sótano de «una calle del East End» al inicio del primer acto a un edificio de apartamentos en Hackney del London City Council¹²⁷ a finales de la II Guerra Mundial.

The scene is now changed. The Kahns have moved to an L.C.C. block of flats in Hackney – the 1930 kind, with railings. The working class is a little more respectable now, they have not long since voted in a Labour Governement. The part of the flat we can see is: the front room, from which lead off three rooms; the passage to the front door – and a

¹²⁶ Recuerda mucho ese ambiente plomizo y viscoso a la casa familiar de los Krappo en *La mordaza*, donde, en el primer cuadro, se hacen constantes alusiones a la angustia en este caso a causa de la canícula.

¹²⁷ Como ya comentamos en la introducción histórica, uno de los pilares del consenso de postguerra entre conservadores y laboristas y, en definitiva, del estado de bienestar fue la construcción de nuevas viviendas a través del London County Council que construyó nuevas casas para los *eastenders* muchas fuera de Londres. Esta nueva configuración urbana acabó con las relaciones de comunitarismo que se habían establecido entre muchos de sus vecinos.

door leading from the passage to the kitchen [off]; and part of the balcony with its iron railings. (Wesker, 1984: 37).

A través de este cambio en el microcosmos de los Kahn, Wesker nos muestra el devenir de la *working class* inglesa y el paulatino desencanto o laxitud con respecto de su ideario a medida que el Labour Party se afianzaba como partido de gobierno. En este sentido, el primer ejecutivo en mayoría de Clement Atlee y la puesta en marcha del estado de bienestar supusieron un importante jalón en la historia de la izquierda británica. A la luz del contexto histórico y de los años transcurridos entre un acto y otro, resulta absolutamente preclara la sentencia inaugural de la acotación —«The scene is now change»— puesto que efectivamente, no sólo su entrono sino la unión del núcleo familiar ha cambiado para siempre: la muestra más clara es el cambio de actitud de Ada con respecto del acto anterior, acaecido diez años antes. Se alude también a la casa de Ada y Dave como «una casa con dos dormitorios y una sombra» y se habla de los barrios de nueva creación como espacios para la deshumanización —véase el epígrafe 1.1 dedicado a los barrios.

Precisamente, la irrupción del *comfort* introducirá también la noción del adocenamiento. El desarrollismo eclosionará en España algunos años más tarde pero también nevera o la lavadora que Vicente compra a su madre en *El tragaluz* dan la medida de una sociedad que acalla sus conciencias y mitiga sus inquietudes a través del materialismo. En la obra de Wesker, el ascenso en la escala social de Monty Blatt luego de su marcha Manchester —«Both are richly dressed –over dressed– and full of bounce and property» (Wesker, 1984: 58)— irá de la mano del abandono del partido sus convicciones políticas.

6.1.4. Los lugares del trabajo

Los espacios del trabajo son presentados por los autores espacios de productividad, esto es, lugares donde el hombre queda reducido a engranaje dentro de la gran máquina capitalista como ya ilustró Chaplin en aquella recordada escena de *Modern Times*. El elemento alienador al que nos hemos referido en capítulos anteriores muchas veces viene determinado por el espacio y no cabe duda que, en este sentido y en este contexto, los entornos de producción resultan privilegiados.

Dentro de esta clave interpretativa, es paradigmática la ópera prima de Wesker, *The Kitchen* (1957), donde en una cocina de un lujoso restaurante del West End, como en una especie de babel, asistiremos a las miserias de los cocineros y camareros que los

atienden. Es evidente en Wesker ese movimiento del foco hacia lo que tradicionalmente no vemos y esa intención de convertir en central lo marginal que hemos comentado en múltiples ocasiones. En este caso, si en *The Table Number Seven*, una de las piezas del díptico *Separated Tables*, de Rattigan –estrenado apenas cuatro años antes– el celebrado dramaturgo situaba la acción en «The dining room of the Beauregard Private Hotel, near Bournemouth» (1955: 5), Wesker explora ese otro lado, ese «del revés» teatral. Huelga remarcar lo evidente de la simbología del espacio en *The Kitchen*, donde nos encontramos de nuevo con un lugar connotadísimo cuyo significado último no se entiende sin la presencia de ese espacio contiguo mucho más familiar para el espectador y, en este caso, latente: el del comedor. Wesker derriba el muro que separa esos lugares tan distintos para enseñarnos el mundo de «los otros», es decir, todo aquello que no se le hace evidente al lector-espectador cuando acude a un restaurante; ese magma de grasa, suciedad y afanamiento que ocultan las paredes de papel pintado de la sala. La cocina es el lugar del trabajo, de la servidumbre, pero también y, sobre todo, de la explotación, consecuencia directa de lo que ocurre al otro lado de las puertas abatibles, y una de las grandes locomotoras de la economía de mercado¹²⁸. La cocina representa, según reconoció el propio Wesker, el mundo: «The world might have been a stage for Shakespeare, but to me is a kitchen: where people come and go and cannot stay long enough to understand each other, and friendships, loves and enmities are forgotten as quickly as they are made» (Wesker, 1960: 13) y, en última instancia, tal y como apuntó, Trussler, es «a dramatic metaphor for industrial capitalist society» (1971: 31).

La dialéctica hombre rico-hombre pobre o sirviente-servido que establece el espacio está ligada, indefectiblemente a una relación de dominación entre la cocina –el sistema– y el personal –los individuos– cuya asfixia se va subrayando a medida que

¹²⁸ Nótese el océano que media entre la puesta en escena de The English Stage Society en el Royal Court durante dos noches dentro del programa «Productions without a Decor» el 13 y el 20 de septiembre de 1959 y el célebre montaje del gran padre del naturalismo escénico norteamericano, David Belasco, de *The Governor's Lady*, de Alice Bradley en el Republic Theatre en 1912, donde se recreó un restaurante de la cadena Childs' y se hizo que los actores comieran y cocinasen en escena. Si bien el espacio diegético remachaba el mensaje social de la obra tal y como ocurre en la pieza weskeriana, la concepción escénica diverge de forma radical en el caso del montaje del 59 –pese a que los decorados que replican dicha cocina estaban contemplados por Wesker en acotación si bien indicaba que el director podía abstraerlos siempre y cuando consiguiese captar esa atmósfera (Wesker, 1960: 18). Por otra parte, resulta interesante la distorsión entre esa concepción naturalista del escenario por parte de Wesker y su intención de que el cocinado de los alimentos no fuese tal sino representado a través del gesto (1960: 13). En este sentido, fue célebre el montaje de Ariane Mnouchkine en 1967 en el Cirque Médrano –«coreografiado» con la ayuda de Lecoq–, donde los platos salían de la cocina vacíos en una clara alusión a la «nada» que esa gran máquina capitalista genera. Esta misma decisión se mantuvo en la puesta en escena de Sergio Peris-Mencheta en el CDN durante la temporada 2016/17.

avanza la obra –algo que el lector advierte en el aumento del tempo de los diálogos. La cocina, como han subrayado también los análisis de género sobre este espacio¹²⁹, es el lugar de los «oprimidos», por lo que la relegación de unos determinados personajes, de unas determinadas clases sociales y procedencias a este entorno resulta parlante y la relación de dominación, evidente. Lejos, por tanto, de resultar gratificante, el trabajo extenuante desempeñado en la cocina es planteado como una suerte de condena que ha de ser cumplida, lectura que dista de la tradicional lectura del trabajo como sinónimo de dignificación y honradez. Será en otra obra de Wesker, *Chicken Soup...* donde se nos dé la medida de la consideración que los ciudadanos tienen del trabajo en este entorno cuando Sarah Kahn especifica que su hijo, Ronnie, está trabajando en París «in a kitchen», algo que no es precisamente entendido como un triunfo por sus interlocutores.

Ya desde la acotación, Wesker define el espacio como insoslayable, casi como una entidad que se impone a todos los que lo habitan: «*There is no curtain. The kitchen is always there. It is in semidarkness*» (Wesker, 1960: 19) y en versiones posteriores añadirá «*Light and sound accumulate. The kitchen's hum builds to a small rear – a battle with dialogue to the end. [Añade en nota] Balanced so that neither audience nor actors are strained*» (Wesker, 2011: 9). Efectivamente, la cocina siempre está y siempre estará ahí, pase lo que pase, inalterable, es una entidad, es un sistema, así lo deja claro Peter tras el interludio del primer acto:

PETER.– Like this place, this house – this too, it'll always be here. [...] When you go, when I go, when Dimitri go – this kitchen stays. It'll go on when we die, think about that. We work here – eight hours a day, sweat our guts, and yet – it's nothing. We take nothing. Here – the kitchen, here – you. You and the kitchen. And the kitchen don't mean nothing to you and you don't mean to the kitchen nothing. Dimitri is right, you know – why do you grumble about this kitchen? The world is filled with kitchens – only some they call offices and some they call factories. [...]

KEVIN.– You want to come it one morning and find it gone?

PETER.– Just one morning. Imagine it, eh? Gone. All this gone.

KEVIN.– So you'd be out of work!

PETER.– So I'd die?

KEVIN.– It doesn't worry you, I suppose (Wesker, 1960: 43).

La cocina, como la fábrica o cualquier otro lugar consagrado al trabajo, lleva aparejado un componente de esclavitud, de futilidad vital a que está sometido el obrero. Este diálogo entre la concepción del trabajo como un derecho del cual parece depender

¹²⁹ En este sentido, traigo a colación la célebre performance de la artista Martha Rosler «Semiotics of the Kitchen» que versa sobre la violencia y la cosificación a que son sometidas las mujeres en tanto en cuanto habitantes de dicho espacio. Esta lectura despersonalizadora encaja a la perfección con la de Wesker aunque, en lugar de plantear una opresión de género, plantea una opresión de clase.

nuestra existencia (Kevin) o como una esclavitud alienante (Peter) recuerdan, en cierto modo, a las ideas vertidas por Paul Lafargue en *El derecho a la pereza* (1880) en respuesta al pensamiento de Louis Blanc. La «condenación» del trabajo y la defensa de la consagración de la vida del hombre a experiencias más altas: la cultura, las ciencias... reverberan en el monólogo de Peter sobre los sueños de sus compañeros, frustrados precisamente por la inexorabilidad del trabajo diario. De ahí el profundo patetismo y el sentimiento de futilidad que se desprende del gesto «sacrificial» de Peter al final de la obra tras el abandono de Monique –«When you take a man's dignity he is fighting mad. Can you see that now? Can you understand now?» pregunta a sus compañeros Kevin tras presenciar la reacción del cocinero alemán (Wesker, 1960: 60). Por un momento, quizá por unas horas, ha conseguido parar el sistema al provocar un escape en la tubería de gas que abastece los hornos. Un hombre ha detenido el sistema pero la precariedad que rige los destinos tanto de la camarera –pues la ata a su marido– como del resto de empleados y de otros tantos trabajadores que no conocemos, a buen seguro seguirá existiendo. No obstante, ese gesto de rebeldía, ese parón pondrá en evidencia la fragilidad del sistema y su sometimiento a quienes se encargan de hacer funcionar sus engranajes.

Todo podría ser distinto, si la cocina no estuviese, pero la cocina es la fuerza motora del mundo, «The world is filled with kitchens, and when it's filled with kitchens you get pigs» como testimonia Paul, judío, *eastender* y con ideas claramente socialistas –sin duda el personaje «portavoz» de Arnold Wesker. Durante el monólogo más conmovedor de la obra, Paul plantea la deshumanización, el egoísmo y la falta de solidaridad en la que los hombres incurren en virtud de sus deberes laborales:

PAUL.– And the horror is this – that there's a wall, a big wall between me and millions of people like him. And I think – where will it end? What do you do about it? And I look around me, at the kitchen, at the factories, at the enormous buildings going up with all those offices and all those people in them and I think Christ! I think. Christ! Christ! Christ! (*He moves round and round with his hand on his head.*) I agree with you, Peter – maybe one morning we should wake up and find them all gone. But then I think: I should stop making pastries? The factory workers should stop making trains and cars? The miner should leave the coal where it is? (*Pause.*) You give me an answer. You give me your dream. (Wesker, 1960: 46)

Paul lanza esa pregunta al aire, la pregunta que ha de asaltarle al público que asiste a la representación. ¿Qué somos sin el trabajo? ¿El trabajo nos transforma? ¿Define quiénes somos? Su respuesta natural parece encontrarse en la respuesta del señor Marango, propietario del restaurante Tívoli, cuando termina la obra, tras el forzado desalojo del restaurante a raíz del acto suicida de Peter:

MARANGO.— [...] I give work, I pay well, yes? [...] I don't know what more to give a man. He works, he eats, I give him money. This is life, isn't it? I haven't made a mistake, have I? I live in the right world, don't I? (*To Peter.*) And you've stopped this world. A shnip! A boy! You've stopped it. Well why? [...] BLOODY FOOL! [...] What more do you want? What is there more, tell me? (*Peter stops, turns in pain and sadness, shakes his head as if to say – if you don't know, I cannot explain. And so he moves right off stage*) What is there more? What is there more? (Wesker, 1960: 61)

Efectivamente, el responsable último del sistema no entiende de sueños más allá de la materialidad. No hay nada más que la satisfacción de unas necesidades primarias, no hay nada más allá de la productividad que subyuga y destruye el espíritu humano y los buenos sentimientos que este pueda inspirar, tal y como el espectador puede comprobar gracias a algunos de los personajes que trabajan entre la cocina y las relaciones que se establecen entre ellos.

En esta fábula sobre el trabajo que Wesker nos plantea, el espectador asiste a la oposición entre clases sociales, a la importancia del fenómeno migratorio y las tensiones entre los autóctonos y los foráneos –recordemos el clima de tensión entre los inmigrantes y los *teddy boys* en el Notting Hill de finales de los cincuenta– y a los choques culturales que surgen a raíz del mismo por lo que supone una auténtica intrahistoria de la Inglaterra de su época.

El mismo fenómeno surge de forma prácticamente idéntica en la emblemática obra de Carlos Muñiz, *El tintero* (1960) aunque desde un punto de vista más grotesco y mucho menos naturalista. En ella, su protagonista, Crock queda reducido, como elocuentemente señaló Torres Nebrera de *homo sapiens sapiens* a «homo burocraticus» (1996: 243-45). La alienación a la que está sometido el personaje se evidencia ya desde la primera acotación en la que el dramaturgo indica: «*Oficina de CROCK. CROCK, sentado a su mesa, rodeado de voluminosos expedientes, de pilas de legajos, trabaja afanosamente. Parece una máquina.*» (Muñiz, 2005: 278). La naturaleza grotesca del mundo de burocrático se subrayará con las prohibiciones absurdas de la risa, las respiraciones profundas, los tarareos, la ingesta de bocadillos o las flores que el administrativo coloca sobre su escritorio por parte de Frank, el Jefe de Personal¹³⁰. La primavera, que ha estallado en el exterior de la oficina, se opone al interior de la misma incidiendo así en la metáfora del enfrentamiento del orden natural con el del artificial. La obra presenta la omnipotencia de la burocracia en unos años 1960, donde el autoritarismo burocrático y la tecnocracia comenzaban a asentarse en el país.

¹³⁰ En este sentido, es forzoso traer una vez más a colación la anécdota narrada por el propio Muñiz durante su etapa en Radio Televisión Española, de donde le despidieron por haberse dejado barba.

CROCK.— Ellos no comprenden nada. Van a lo suyo.

AMIGO.— Son hombres... Tendrán un corazón.

CROCK.— ¡Tienen una estilográfica! No piensan; firman. No respiran; instruyen expedientes. No lloran; echan tinta. (Muñiz, 2005: 33)

6.1.5. La utopía y el lugar perdido

Uno de los lugares que no puede faltar en nuestro catálogo, sin duda, es el no-lugar. El enclave de las aspiraciones y los sueños, los lugares que, idealizados, no existen. Son los lugares de la felicidad, del socialismo fraternal, del futuro ilusionante... son las utopías. Se trata de espacios evocados por los protagonistas que entendemos como enclaves de una historia (im)posible.

Si, como comentábamos, uno de los grandes temas de este teatro es el desgarrador choque entre la realidad y el deseo; entre la etereidad de los proyectos y la tangible crudeza de la cotidianidad, por necesidad han de enfrentarse los espacios diegéticos, los espacios físicos —presentes a través de su realización escenográfica— con los espacios evocados que sólo existen en la imaginación de los personajes. En esta clave hemos de entender la «casita limpia» en la que vivirían Fernando y Elvira en *Historia de una escalera* o la sociedad futura ensoñada por Verónica en *En las esquinas, banderas*. Así, resulta paradigmática, por contraste con el espacio donde se pronuncia —la destartalada habitación de su pensión—, la declaración de Crock en *El tintero*: «Cuando yo vaya al mar me mojaré los pies, y las manos, y la cara, y luego miraré al cielo. Será como estar mirando un mundo diferente, que no tenga nada que ver con esto. Un mundo sin oficinas y sin tinta, sin casas y sin muebles. Un mundo con una ventana muy grande por la que puedas mirar siempre, sin cansarte nunca [...]» (Muñiz, 2005: 303). ¿Dónde se encuentre ese mundo sin oficinas, sin tinta, sin casas y sin muebles? El propio burócrata nos contesta más adelante.

No puede haber cosas tan bonitas como ese trago de agua que se sueña que se bebe a morro en la fuente del parque, cuando se está reventado de correr. Y los pájaros no cantan al caer la tarde, no hay brisa fresca ni los árboles se mueven como si fueran personas alegres. Todo eso son sueños de niño. Nadie lo ha visto. Lo hemos soñado. Lo único que hay de verdad es esta cama, la oficina, el jefe, tu amigo el de los pisos... Mi mujer, chillando siempre; los chicos, diciendo palabrotas... Eso, eso es la verdad. La única verdad (Muñiz, 2005: 304).

Todos estos espacios de la ilusión son, en definitiva, espacios utópicos pensados siempre hacia el futuro, cuya realización escénica nos es negada y cuya mera mención confronta radicalmente con la realidad del *hic et nunc* representado. Esta colisión estructura, en muchas ocasiones y, de forma más recurrente en el caso español, el buscapié mismo de

la acción dramática, tal y como hemos apuntado en capítulos anteriores. Obviamente, estas utopías están pensadas siempre hacia el futuro.

Dentro de esos lugares sin emplazamiento y, separándolos de los utópicos, hemos de destacar los espacios «perdidos», generalmente vinculados a un momento temporal determinado por lo que, como adelantábamos anteriormente, podríamos aplicar el concepto bajtiniano de cronotopo. No solamente las diferencias con el entorno actual sino especialmente el tiempo transcurrido, convierten esos espacios en inalcanzables, aportándoles un matiz de irrealidad. Por ejemplo, el Madrid de 1936 en *Chicken Soup With Barley* o, de forma más recurrente en el teatro y, me atrevería a decir que en la literatura de la época: los enclaves de la infancia. La añoranza de la niñez y de los espacios donde se desarrolló, la evocación del entorno donde se fue feliz en otro tiempo – especialmente, cuando niño– es un rasgo común. Este espacio perdido se opone, de nuevo, al entorno vivido en el presente y a su inexorable fisicidad. Así le sucede en *I'm Talking about Jerusalem*, cuando la matriarca Sarah Khan recuerda Hungría, su tierra natal, a través de la naturaleza que rodea la modestísima casa de su hija; a Reyes con la luminosa Fez en *En las esquinas, banderas* o los recuerdos de Javier Gadda en *Escuadra hacia la muerte*.

6.2. MÁS LECTURAS DEL ESPACIO DIEGÉTICO EN CLAVE POLÍTICA: UN REPASO SOBRE LA DICOTOMÍA DE LO ABIERTO Y LO CERRADO

La tirantez entre el espacio dramático y esos espacios circundantes que intuimos es evidente en las obras del período y, de forma muy, muy significativa en las de la Generación Realista. Ruiz Ramón fue el primero que habló de la configuración del espacio de muchos de estas obras como una suerte de sartreano *huis clos* (1977: 30-35; 1978: 195-214) pues la acción se desarrollaba, las más de las veces, en una única localización cerrada sobre la cual bascula el significado último de la obra y ofrece claves interpretativas de primer orden de acuerdo con la sociología de la literatura y el mensaje social y político que transmiten:

La imagen teatral clave de una buena porción de ese teatro [...] aquella que se nos impone más acá o más allá de la constelación de significados que cada obra porta, es la de ese espacio cerrado en cuyo interior se debaten como apresados los personajes y se desarrolla la acción. [...] Ese espacio cerrado no es, pues, [...] un elemento entre otros del drama, sino su aglutinante, tanto en el plano de la construcción formal como en el semántico. [...] El espacio dramático cerrado es

uno de los principios estructurantes fundamentales en la dramaturgia española de la era de Franco (Ruiz Ramón, 1978: 197-98).

El espacio puede identificarse con la propia vivienda –véanse *Los gatos*, de Gómez Arcos (1962), *Look Back in Anger* (1956)– o con los entornos semiprivados del trabajo en los que ya nos hemos detenido: de condición no solo radicalmente ajena a la naturaleza y la identidad del Hombre sino, además, capaces de aplastarla. Este espacio que constriñe al protagonista es un estilema heredado del naturalismo, que se toma, a su vez, del romanticismo como recalcó States (1985: 85):

Romanticism's strong theme of the imprisonment of the noble hero [...] gets carried over into naturalism in the impresionment of the bourgeois protagonist (Hedda Gabler, the Rosmers, Ivanov) in the sociological trap of his or her living room. The romantic hero's discovery, usually while in prison, of his true self and his freedom of soul more or less disappears in naturalism and it replaced by the escape from society through the side door of suicide.

En el caso del teatro español del medio siglo, esa *room-as-trap* o *huis clos* subraya aún más su sentido último identificable con el momento político del país y con una realización de los problemas del macrocosmo en ese microcosmo (Bauer-Funke, 2016: 59). No obstante, no siempre el entorno cerrado simboliza la angustia o la opresión sino que, a veces, encierra una entidad híbrida. Si estos espacios cerrados son geografías del desasosiego donde el personaje se revela a sí mismo y ante el público, existen otras ocasiones en que ofrecen cobijo. No olvidemos que, en muchas otras piezas, el exterior de esos espacios y que entendemos como latentes –esto es, que intuimos contiguos pero que no se nos hacen visibles–, no resultan nada halagüeños sino más bien todo lo contrario. Sucede de cierta forma también en *Vagones de madera*, de Rodríguez Méndez pero también en *Las Salvajes en Puente San Gil*, de Martín Recuerda pues recordemos que son los muros del teatro –que no vemos– lo único que separa a las *vedettes* de la compañía de revista de las enfurecidas Cursillistas de la Cristiandad que se agolpan a las puertas del provicianísimo coliseo –en una elocuente metáfora espacial del teatro como refugio de la libertad. Quizá el ejemplo más señero sea *Escuadra hacia la muerte*, de Sastre, donde el infierno está dentro pero también está fuera, donde los soldados se encuentran en una encrucijada, una trampa de la que resulta imposible huir –he aquí un buen ejemplo de identificación de macrocosmo y microcosmo–. Efectivamente, ese «exterior» que no vemos pero que sí sentimos está cargado de ideología, de brutalidad, de castración y, cuando se produce la contaminación de los dos ámbitos y el afuera se introduce en el adentro, estalla el conflicto dramático. Lo comprobamos de forma

paradigmática en *Las salvajes*... pero también y, por supuesto, en el asfixiante asedio a la casa de los protagonistas de *En la red*, de Sastre. Especialmente interesante resulta este ejemplo para advertir el movimiento centrípeto que se produce en determinadas obras, donde el personaje es cercado, delimitado por un espacio que lo avasalla y que acaba devorándolo –*Las viejas difíciles*, de Carlos Muñiz.

Sin embargo, esta dicotomía entre lo exterior y lo interior no se produce de forma total o excluyente pues, en determinadas ocasiones, la oposición está atravesada por un vínculo, por leve que éste sea, entre el interior y el exterior, son esos espacios de en-medio que mencionamos a colación del estudio de Bauer-Funke (2016a) sobre Buero y, más en concreto para el asunto que nos concita: *Historia de una escalera* y *Hoy es fiesta*. Consideramos que sucede algo semejante, si acaso aún más elocuente con el tragaluz de la obra a la que intitula, entendido por El Padre como la ventana a infinitos mundos posibles: un cine, un tren... El exterior y, más en concreto, la enmarcación de ese afuera a través del tragaluz, se aprehende desde dentro como el buscapié de la fabulación. Esta otra-realidad creada por El Padre es asimilada como una realidad al mismo nivel –si no más lúcida y auténtica– que la pacata vida del sótano. Como en el teatro, Vicente y Mario, sus hijos, también se asomarán al Mundo a través de la lucerna. Así pues, la observación extrañada de ese mundo exterior –que no es más que su propio mundo–, desde dentro, se vuelve reveladora. Se trata, de nuevo, de un ejercicio muy semejante al que los espectadores llevan a cabo desde el patio de butacas: todos se observan a sí mismos en un ejercicio de carácter metateatral.

En algunas ocasiones, como es el caso de las piezas expresionistas de Carlos Muñiz, se pretende subrayar tanto la naturaleza opresora del sistema y la sociedad que apenas hay distinción en el espacio abierto y el cerrado. El ejemplo más preclaro de esta ruptura la encontramos en *El tintero* y *Las viejas difíciles*, de Muñiz. Cuando Crock y su Amigo están en el parque, lugar donde vive este último¹³¹, el Amigo será detenido por el Vigilante, quien no atenderá a las razones de ninguno. Lo mismo sucede en *Las viejas*...

¹³¹ El parque es presentado en la obra como un lugar al margen de la civilización y sus normas hasta el punto de que el Negociante no sabe muy bien qué es:

AMIGO.– (A Crock) Ya te decía yo que era mejor dejar todas esas cosas y dormir en un banco del parque. (Al Negociante.) Yo tampoco sirvo para moverme entre los hombres. Pero me di cuenta al tiempo y decidí vivir lejos de ese horrible mundo de reglamentos y gaitas. Vivo en el parque.
 NEGOCIANTE.– ¿Y qué es eso?
 AMIGO.– ¿El parque?
 NEGOCIANTE.– Sí.
 AMIGO.– ¡Un lugar que sólo existe para los niños, para los viejos, para los enamorados y para los pájaros! (Muñiz, 2005: 325)

pues Antonio y Julita serán denunciados y perseguidos precisamente por haber sido vistos besándose en el parque. No existe, pues, lugar donde permanecer a salvo, parece decirnos el dramaturgo, los vigías de la moral están siempre alerta.

En el caso inglés habríamos de destacar, de nuevo, los espacios weskerianos, uno de los pocos ejemplos donde existe un claro enfrentamiento entre el dentro y el fuera –ya hemos hablado de la oposición cocina-sala– o, por mejor, decir entre la cocina y el más allá, un espacio casi utópico donde los sueños parecen ser posibles. En un sentido semejante deberíamos plantear el cuartel de la R.A.F de *Chips With Everything*, donde, de nuevo, las tensiones del microcosmos se corresponden con las realidades sociales del macrocosmos. En estas dos obras encontramos una suerte de «metaforización» de la clase obrera inglesa del momento y su enfrentamiento con las clases dominantes. El espacio actúa como una especie de laboratorio, de campo de pruebas, dentro del gran laboratorio teatral y el espacio cerrado, claustrofóbico, asfixiante y, como hemos comentado anteriormente, alienador –en el caso de la cocina uno se transforma de individuo para convertirse en trabajador y, en el caso del cuartel, los soldados –especialmente los de clase trabajadora–, dejan de ser ciudadanos para convertirse en soldados. Otra especie de *room-as-trap* que podemos encontrar en el teatro inglés del momento es el cuarto de Jimmy Porter, Alison y Cliff en *Look Back in Anger*, cercana, sin duda, al texto sartriano precisamente por el explosivo carácter de Jimmy y su avasalladora personalidad.

No obstante, a pesar de los elocuentísimos ejemplos que acabamos de espigar y de la recurrente aparición de estos espacios cerrados en el teatro europeo de postguerra – *A puerta cerrada*, de Sartre como paradigma de todos ellos y, sobre todo, *Los físicos*, de Dürrenmatt, *Marat/Sade*, de Weiss...¹³², la lectura espacial no resulta, en el caso inglés, tan vertebradora del mensaje político como lo hace en el caso español. Esto se debe, en primera instancia, al clima de democracia de que disfrutaba la sociedad británica pese al consenso y las frustraciones despertadas en una parte de la ciudadanía, lo que impide que podamos generalizar e interpretar todos los espacios a la luz de esta clave.

Es curioso cómo, en el caso de la escuela pictórica realista del Madrid de los 50, los espacios cerrados son también muy frecuentes hasta el punto de que, en obras de Amalia Avia e Isabel Quintanilla los exteriores no lo parecen precisamente por la prolongación de las paredes hasta los extremos del cuadro, sin dejar aliento al cielo que intuimos pero que no vemos. Lo mismo sucede con el interés por los umbrales, esos

¹³² Para el estudio de los espacios cerrados en el teatro occidental, véase C. Rosen (1983).

espacios de en-medio estudiados por Bauer Funke. Estos límites entre el espacio más íntimo y el más público, que también hicieron las delicias de los pintores del momento, así como el cultivo de la naturaleza muerta como el género donde se reflexiona sobre lo humano precisamente en ausencia de la figura humana (cfr. Vv.AA, 2016b).

6.3. ESPACIO ÍNTIMO Y CREACIÓN (EN ESPAÑA)

El juego entre el exterior y el interior excede los espacios arquitectónicos y, como apuntábamos anteriormente se extrapola a la propia existencia. En palabras de Foucault (1994: 754):

[nous vivons] dans un espace qui est tout chargé de qualités, un espace, qui est peut-être aussi hanté de fantasme; l'espace de notre perception première, celui de nos rêveries, celui de nos passions détiennent en eux-mêmes des qualités qui sont comme intrinsèques; c'est un espace léger, éthéré, transparent, ou bien c'est un espace obscur, rocailleux, encombré: c'est un espace d'en haut, c'est un espace des cimes, ou c'est au contraire un espace d'en bas, un espace de la boue, c'est un espace qui peut être courant comme l'eau vive, c'est un espace qui peut être fixé, figé comme la pierre ou comme le cristal.

Por su parte, al abordar el concepto de prisión en Buero, Martha T. Halsey comentaba cómo la «la idea de la cárcel se interioriza. La mente se revela como el sitio de verdades oscuras que deben ser asumidas» (2000). Es, pues, ese espacio subjetivo, personal, ese *nanocosmos* materializado muchas veces en el propio cuerpo, donde encontramos un enfrentamiento entre el sitio invisible e indecible de la pulsión y todo aquello que coarta su libre expresión.

De acuerdo con esta lectura, el cuerpo, ese espacio último e íntimo adquiere varios significados. En algunas ocasiones y, casi en un sentido neoplatónico, actúa como cárcel del espíritu, como un lugar que ancla a los personajes a un momento y un lugar determinados donde no tienen más remedio que seguir viviendo y, del que, para liberarse, no parece haber más salida que la muerte: el suicidio romántico y naturalista al que se refería States aparece en el caso español con pasmosa frecuencia (cfr. Fernández-Díaz, 2015): Miguel Rentería o Crock, ahogados por la angustia existencial, Javier Gadda por cualquier falta de futuro, David Harko en *El pan de todos* –atormentado por la culpa y los comentarios de la tía Paula. Por otra parte, encontramos el asesinato o el castigo físico por parte de terceros al cuerpo, último reducto del albedrío: así le sucede a Verónica en *En las esquinas, banderas* o a Julia en *Como las cañas secas del camino*. En el caso de la primera, tenemos una doble búsqueda de esa independencia: en primer lugar, su huida del prostíbulo y su labor como enlace en el frente de Badajoz, le ofrecerá una vida libre, acorde con sus ideales, finalmente el castigo por esa conquista luego del abandono del

hais clos se escribirá en su cuerpo, aunque ya no en su espíritu –«Mi miseria está limpia y al fusilarme, me hacéis libre» (Rodríguez Méndez, 1964: 38) les explica a los nacionales¹³³.

Por otra parte, es de sienes para dentro donde muchos personajes libran las batallas más duras entre el deber y el deseo –Soledad en *La pechuga* o las grotescas Ángela y Pura en *Los gatos*–, contra el peso de la culpa, especialmente en las obras de Buero Vallejo –*Hoy es fiesta*, *Las cartas boca abajo*– o el tormento de la frustración –Jimmy Porter en *Look Back in Anger*.

Así pues, como estamos intentando demostrar, la polarización entre espacio abierto y espacio cerrado se mantiene a todos los niveles, también en este último, el del cuerpo, que podríamos etiquetar como espacio íntimo frente al espacio privado –la casa– y al espacio público. Este espacio íntimo es sólo sugerido verbalmente y, sin embargo, cifra la esencia del realismo social por el que apuestan nuestros autores, como en los casos de Lauro Olmo o José Martín Recuerda, en cuyas pinturas de la mujer de los sesenta resuenan ecos de la mejor tradición lorquiana. Como hemos comentado en capítulos anteriores, es precisamente la pugna entre el individuo o, por mejor decir, el espíritu y la sociedad uno de los grandes universales de este teatro de ahí que ese espacio último, lo que podríamos llamar «drama de los cuerpos» merezca nuestra atención.

Como corresponde a una poética realista de cuño «genético» y a través de la interpretación de los espacios cerrados en base a la sociología de la literatura propuestos por Ruiz Ramón, Bauer-Funke o Halsey, tiene sentido llevar la comparación entre vida y escena hasta sus últimas consecuencias y aplicar ese espacio íntimo al que nos venimos refiriendo, aquél delimitado por el propio cuerpo, a la situación biográfica y creativa de los dramaturgos del momento pues ellos mismos sufrieron en primera persona la misma tensión entre el individuo y el sistema, acicate mismo de la escritura. El parangón entre los espacios dramáticos y los espacios vitales o personales resulta especialmente pertinente en el caso de un teatro conscientemente realista y socialmente militante que, como apuntábamos anteriormente, pretende dar cuenta del conflicto social e individual que lo enmarca. Así pues y, de un razonamiento entendido casi en clave biográfica, se

¹³³ La obra nos muestra el triunfo moral de esta joven cuya pasión –y, en este sentido, su onomástica es parlante– tendrá un impacto definitivo en Micaela, quien decidirá quemarse el rostro con las cenizas del brasero antes que acceder a beber el aceite de ricino.

desprende de forma natural la identificación de cierto insilio con la actitud de muchos creadores del momento, más concretamente con la postura posibilista.

En una entrevista a propósito del estreno de *La fundación*, Monleón (1974: 13) declaraba: «A lo largo de toda tu obra hemos sentido con frecuencia la impresión de que tú eres un hombre encarcelado, un escritor que se debatía, que buscaba el modo de expresarse, en el estado propio de quien se sabe en una celda. Ahora, viendo *La fundación*, pensamos que quizá acaba de confirmarse definitivamente la sospecha». Aunque en su respuesta, Buero no constataba esa impresión y hablaba de la comunicación teatral como una absoluta liberación pero no terminaba de aceptar esa condición de escritor «encarcelado», quizá por el antiguo debate sobre el teatro posible e imposible que aún a la altura de 1974 le seguía persiguiendo. Sea como fuere, ese espacio íntimo como confinamiento de ideas y sentimientos y su traslado a los escenarios podría interpretarse casi como un símbolo metateatral.

Pese a la existencia del Lord Chamberlain: sus tachaduras, los consiguientes retrasos en el estreno y, durante los últimos años de su existencia, su eterna disputa con los *angries* –especialmente los cercanos al ámbito del Royal Court–, el carácter castrador de la censura británica no puede compararse al de la censura española, política y eclesiástica, que constituyó un elemento determinante no solo para el estreno sino para la propia creación de las obras y que atenazó a nuestros escritores durante toda la dictadura. Llegados a los años 50, la censura teatral del Reino Unido, estudiada escrupulosamente por Nicholson (2011), seguía siendo la abanderada del buen gusto pero estaba ya muy mermada. Como él mismo reconoce: «Like the colonised nations of the Empire, the theatre wanted its Independence, and the question could not be ‘whether’ but only ‘when’. The task for the Lords Chamberlain was to find a way to beat a dignified retreat» (*apud* Pattie, 2012: 39). Consideramos, por tanto, exagerado pensar en términos generales, en un exilio interior o autocensura generalizada entre los escritores de la *New Wave*, máxime cuando fueron ellos quienes consiguieron dinamitar la figura del Lord Chamberlain, especialmente tras los célebres encontronazos con Joan Littlewood, el episodio de la censura de *A Patriot for Me*, de John Osborne y, muy especialmente, la polémica *Saved*, de Edward Bond.

6.4. HISTORIA DE OTRA(S) ESCALERAS: EL ESPACIO DRAMÁTICO/ESCÉNICO

Esta reinterpretación del espacio diegético camina de la mano de la renovación del espacio escénico. La materialización del escenario viene, obviamente, determinada por la fábula pero llama la atención cómo los dramaturgos de los 50 y 60 sintieron predilección por una manera de pensar la escena muy determinada: el espacio único simultáneo¹³⁴, esto es, la división de un único espacio escénico en dos o más espacios dramáticos que podían ser sucesivos o simultáneos y que están co-presentes en el escenario durante toda la representación. La concepción espacial, generalmente delineada de forma muy clara en la siempre prolija acotación inicial, potenciaba el carácter coral de la anécdota dramática y fue materializado por los escenógrafos coetáneos con auténtica maestría.

Precisamente en el período más activo políticamente hablando e inmediatamente anterior, los años treinta, ya había habido algunos intentos –sin duda más esquemáticos y bidimensionales– de llevar a término estas escenografías en códigos semejantes a los de los realismos de los 50. Estas estructuras de regusto constructivista y múltiples –véanse los esbozos y diseños de Isaac Rabinovitch y, sobre todo, de Alexandra Exter durante los años 30 (*cfr.* Bablet, 1975: 112-13) – apostaban por la simultaneidad las más de las veces lo que, lógicamente, diluía las mutaciones, agilizaba la transición entre escenas ergo el ritmo de la representación y nos habla indefectiblemente de una inserción de los espacios y, por ende, de las acciones dramáticas que estos acogen, en un contexto más amplio. Por otra parte, su corporeidad y tridimensionalidad paliaban la planicidad de las escenas a la italiana, muy atadas a las dos dimensiones y proclives «à produire des images semblables à celles du livre» (Boucris, 1991). Sin duda, estas innovaciones eran tenidas por los espectadores como una radical novedad con respecto del teatro anterior. Así las recordaba Haro Tecglen en 1985:

Había entonces una modernidad en la técnica teatral, la de las acciones simultáneas [...], la de los cambios velocísimos del tiempo, la de las apariciones de personajes no existentes [...] o las voces recordadas. También era una frontera del teatro, la clausura de algo y la apertura de otro sistema que ha medrado mucho desde entonces. Aquella modernidad nos es hoy antigua, y hay también una simultaneidad interior, en cada espectador, de las dos sensaciones

La tradición del escenario corpóreo si bien venía desarrollándose desde Appia y Gordon Craig, encontró su máximo exponente en la disposición escenográfica expresionista, donde el espacio escénico se organizaba en aras de una mayor agilidad en el ritmo de la representación e integraba, para ello, todos los elementos que la componían.

¹³⁴ *Cfr.* Oliva (1989: 229).

Esta estilización propuesta por los expresionistas y la disposición estructural de los constructivistas influyó de forma determinante en la obra de Piscator, sobre todo en lo que tenía que ver con la explotación de un único espacio escénico capaz de aglutinar múltiples enclaves dramáticos. En palabras de Bablet al hablar del teatro piscatoriano: «Il ne s'agit plus de presenter l'homme isolé victime de ses conflits intérieurs, moraux et psychiques, mais l'être politique facteur de son développement historique. Non plus la destinée d'un seul mais celle de tous: la scène doit s'agrandir aux dimensions de l'histoire» (Bablet, 1975: 128). Celebérrimo es el ejemplo de la escenografía para *¡Hurra, vivimos!*, de Ernst Toller (1927) con la combinación de actuación y proyecciones. El éxito de la fórmula alcanzó otras latitudes como, por ejemplo, Estados Unidos donde se pusieron en práctica algunas de estas técnicas gracias al desarrollo paulatino de un teatro con mensaje social y disidente del realismo tradicional. Un señero ejemplo es la escenografía de Robert Edmond Jones para *Desire Under the Elms*, de O'Neill (Greenwich Village Theatre, 1924) o la de Lee Simonson para el primer acto de *Dynamo*, de Eugene O'Neill (Martin Beck Theatre, 1929). Ya en un ámbito más cercano al teatro político, destaca el escenario tripartito ideado por el propio Piscator y realizado por Watson Barrett para el montaje del Group Theatre de *Case of Clyde Griffiths* —la adaptación de la célebre novela de Theodore Dreiser *An American Tragedy*— La obra había sido adaptada por Piscator y Felix Gasbarra y estrenada en el Lessingtheater de Berlín en 1931 (Saal, 2007: 49). En este caso, esa disposición en tres del escenario se entendía como la férrea división de clases sociales: las escenas que representaban la pobreza tenían lugar en el módulo de la izquierda, en la derecha se situaban los ricos y en el centro, la tierra de nadie que el narrador de la obra definía como «the land between the fronts, bewtween the battlefields, between the barbed wire. Woe to him who stands there defenseless, who does not enjoy the protection of either side, who stands between the clases» (*apud* Saal, 2007: 50)¹³⁵. En el caso español, la escenografía simultánea de Francisco Trench para *La casa de naipes*, de Eduardo Ugarte y José López Rubio —que hacía referencia a la metáfora del título a base de dos módulos en dos alturas distintas contruidos a base de placas que simulaban distintas cartas de la baraja española— (Teatro Español, 1930) o la más tradicional de Ramón Puyol para *Así empezó...*, de Luisa Carnés

¹³⁵ Es curioso cómo en el montaje de la versión operística de T. Picker y G. Scheer montada en The Metropolitan Opera de Nueva York en 2005, Adrienne Lobel optase para el primer acto por una escenografía múltiple con varias plataformas y claras reminiscencias piscatorias, lo que nos hablaría de cómo este escenario se asocia, indefectiblemente, con obras corales con un determinado mensaje social.

(Altavoz del Frente, Teatro Lara, 1936) que remedaba una casa de vecinos en los primeros
fragos de la Guerra Civil –muy cercana, a su vez, a la de Jo Mielziner para *Street Scene*,



Un ejemplo temprano de simultaneidad escénica con tintes poéticos: escenografía de Francisco Trench para *La casa de naipes*, de José López Rubio y Eduardo Ugarte (Teatro Español de Madrid, 1930).

de Elmer Rice (Ambassador Theatre, 1929).

Escenografía de Jo Mielziner para *Street Scene*, de Elmer Rice (dirigida por él mismo, Ambassador Theatre, 1929). En el texto, Rice señalaba que debía tratarse del exterior de «the exterior of a “walk-up” apartment house in a mean quarter of New York. It is of ugly brownstone». Para el montaje, Mielziner trató de levantar una réplica de uno de los edificios de la calle 65, precisamente en el que pensaba el autor y director de la obra cuando la escribió.



Según Rodríguez Méndez (1961: 21), la entrada del teatro extranjero a través de los teatros de cámara y ensayo, había propiciado la mejora de las condiciones de la producción dramática, tales como «la aparición del director de escena, la cuidadosa escenografía, la creación de un nuevo tipo de actor que rompía con el latiguillo y la frase hueca, la búsqueda de los problemas de nuestro tiempo...». Si bien consideramos matizables estas afirmaciones, pues algunos de los hombres de teatro más destacados de la postguerra habían conocido de primera mano la vanguardia escénica –Felipe Lluch,

Luis Escobar, Sigfrido Burmann, Modesto Higuera, ...—, resulta significativo que se asocie la mejora escenográfica con la influencia foránea porque, además del influjo extranjero en esos grandes maestros de nuestro teatro de entreguerras, el auge de determinados modelos escénicos como el de las acciones simultáneas era, como acabamos de ver, importado.

Dentro de la tradición escenográfica española de esta época, resulta inconmensurable la labor de renovación llevada a cabo por Sigfrido Burmann quien, por influencia de su maestro, Max Reinhardt, introdujo el escenario corpóreo, impulsó el paulatino abandono del telón pintado y fue el primero en aplicar en España, los giratorios, los practicables o la nivelación del escenario mediante plataformas o escalinatas. Estas estrategias fueron tremendamente aprovechadas en esas materializaciones del universo de la obra a través de la simultaneidad.

Estas escenografías, correspondiendo a los emplazamientos de la fábula, daban la medida de un mundo fragmentado, compuesto por múltiples vidas y acciones independientes que convergían en un mismo escenario vital, ergo teatral, y dando lugar a un único drama colectivo. El título de este epígrafe, tomado prestado a la crítica de Javier Vallejo (2015) del último montaje de *La pechuga de la sardina* a cargo de Manuel Canseco (Teatro María Guerrero, 2015), se justifica precisamente por el aprovechamiento de esos niveles burmannianos a través de este elemento, la escalera, que estructuró muchos montajes de la época. La incorporación de la escalera como elemento autónomo y significativo se la debemos a Gordon Craig —quien, bajo el título de *The Steps*, imaginó una pieza donde «l’escalier est à la fois le thème, le cadre et le personnage principal du drame» (Bablet, 1975: 57)— y fue empleada también como pieza con destacados valores dramáticos dentro del conjunto escenográfico por dramaturgo y director alemán Leopold Jessner. Su máxima expresión en el caso del teutón la encontramos su *Ricardo III* (1920) (cfr. Sánchez, 1992, 97; 1999: 243) pero, sobre todo, en la película *Hintertreppe* (*La escalera de servicio*), de 1921 y precursora del movimiento de los *Kammerspielfilm* películas centrados en los conflictos de las clases medias y bajas, precisamente como las obras de nuestros realistas.

Es el caso de *La boda de la chica*, de Paso (Claudio de la Torre, Teatro María Guerrero, 1960) donde Emilio Burgos presentó dos niveles unidos por escalera vecinal y

varios espacios dramáticos en único escenario¹³⁶. Huelga señalar el uso de escaleras y plataformas en las puestas del período de entreguerras. Diez años antes, por ejemplo, la escenografía de Mordecai Gorelik, escenógrafo titular del Group Theatre y muy cercano a Brecht, para *Thunder Rock*, estaba presidida por una escalera central que unía los distintos niveles del escenario y con claros significados simbólicos (Fletcher, 2009: 154).

La escalera, eterno espacio de tránsito, limbo entre dos puntos, explotaba el recurso de las múltiples alturas y, por ende, el de la sincronía. Gran valedor de esta premisa fue Emilio Burgos, responsable de dos de las más célebres escaleras buerianas, la de *Historia...* y la de la azotea de *Hoy es fiesta* (María Guerrero, 1956) si bien es de justicia recordar que, en ambos casos, la concepción escenográfica estaba ya en la mente de Buero^{137 138}. En otras ocasiones, sin embargo, fueron los propios escenógrafos quienes aplicaron la técnica al texto, aunque en este no se ofreciesen indicaciones concretas. Es el caso, por ejemplo, de la puesta en escena de *La mordaza* dirigida por José María de Quinto (Teatro Reina Victoria, 1954), donde Manuel Mampaso superpuso los dos espacios referidos por Sastre, el del salón de la casa familiar de los Krappo y el dormitorio de Luisa y Juan generando dos alturas.

Además de la escalera bueriana de 1949 a cargo de Emilio Burgos, cabe mencionar, por ejemplo, el trabajo de Manuel López para *Las salvajes en Puente San Gil*,



Escenografía de E. Burgos para *Cerca de las Estrellas* (Teatro María Guerrero, 05-05-1961). Foto: Gyenes. Centro de Documentación Teatral (FOT- 28163).

donde la aparición de una escalera esta vez no de vecindad, sino remedando los pasillos de los telares del teatro se levantó en escena.

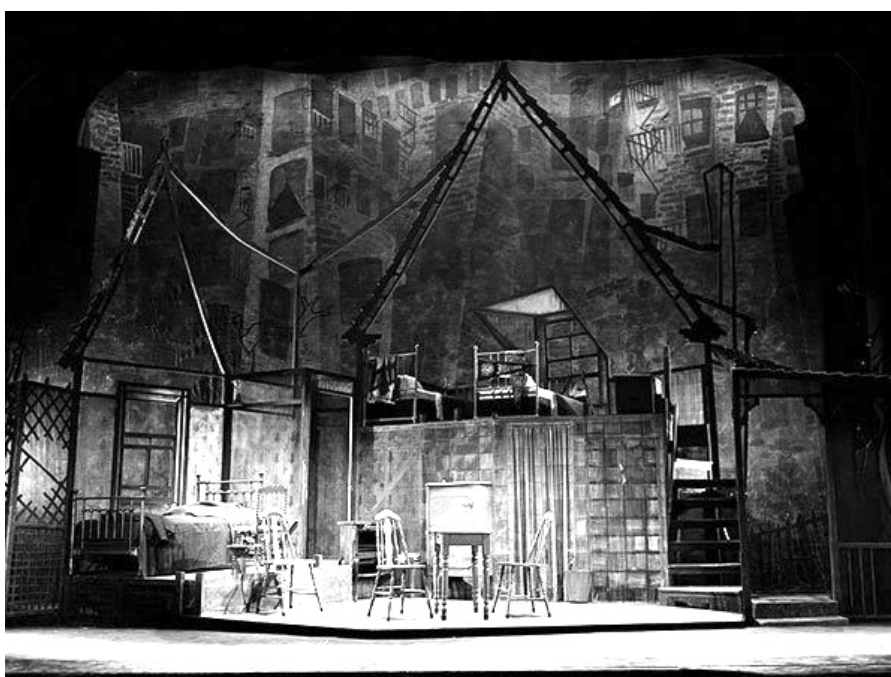
También Sigfrido Burmann ahondó la

¹³⁶ La escalera también había sido un elemento escenográfico importante en producciones del decenio anterior como la antibelicista *Siempre*, de Julia Maura —el diseño, de nuevo, de Emilio Burgos bajo la dirección de Escobar y Pérez de la Ossa

¹³⁷ En sus bosquejos de decorado para *Hoy es fiesta*, el dramaturgo apuntaba: «Emilio Burgos introdujo en el boceto definitivo por él realizado oportunas modificaciones, pero se mantuvo bastante fiel a mi idea» (Buero, 2011: 91).

¹³⁸ Según Andrés Peláez (1995: 222), el estilo de Burgos «se fue depurando y simplificando hacia una síntesis en los conceptos espaciales tan elocuentes o más que el propio texto dramático, como fue su trabajo en *Diálogo de Carmelitas* y en otros momentos a realismos de tonos galdosianos como en los decorados de *Historia de una escalera* u *Hoy es fiesta*».

veta de dos distintos niveles y la multiplicidad con la puesta en escena de *Cerca de las estrellas* organizada en torno a una casa «expuesta» gracias a un corte longitudinal¹³⁹. Esta maravillosa propuesta fue retomada por el propio Burgos y Manuel López para *La pechuga de la sardina* (Goya, 1963) y de nuevo por el primero en *Noches de San Juan*, de López Aranda (María Guerrero, 1965)¹⁴⁰. En todas ellas se podía rastrear la huella de una escenografía mítica alumbrada al otro lado del Atlántico: la de Jo Mielziner para el estreno de *Death of A Salesman*¹⁴¹ (Elia Kazan, Morosco Theatre, 1949) que reprodujo las dos alturas de la casa de los Loman, el callejón de atrás de la misma y el enjambre de edificios que la rodeaban –a través de un telón pintado– en una clara apuesta por el escenario simultáneo.



La mítica escenografía de Mielziner en dos alturas con diferenciación entre exterior y exterior para el estreno de *Death of A Salesman* (Elia Kazan, Morosco Theatre, 1949).

¹³⁹ En un apunte un poco más folclórico, llama la atención que la célebre tira cómica de Francisco Ibáñez, «13, Rue del Percebe», comenzase a publicarse el 6 de marzo de 1961. Si bien el propio Ibáñez ha descartado cualquier viso de crítica política o social en su humor, ecos de estas disposiciones escenográficas parecen resonar en su obra, quizá también en la búsqueda de esa visión total y burlesca de la realidad.

¹⁴⁰ Sin ir más lejos, la adaptación que acometió Lauro Olmo de *Del Madrid castizo* en 1983 dirigida por José Osuna, siempre afin a la sensibilidad Generación Realista y, muy en especial, a Buero Vallejo –a él debemos los estrenos de *La pechuga de la sardina* (1963), *El tragaluz* (Bellas Artes, 1967), *El sueño de la razón* (Reina Victoria, 1970) y el reestreno de *Historia de una escalera* (Marquina, 1968)– utilizó como escenario La Corrala de Tribulete, lo que no sólo redundaba en el espíritu castizo de los textos sino que, al tiempo, devolvía a los nietos de aquel pueblo que conoció el sainetista alicantino los materiales que había tomado prestados para componerlos (cfr. Ramos, 2006). Por otra parte, huelga apuntar que la propia disposición de la corrala presentaba, de nuevo, un escenario simultáneo distribuido en niveles y donde se «dramatizaba» en cierta manera al público por esa utilización del espacio urbano como espacio teatral.

¹⁴¹ En España, la emblemática pieza se estrenó el 10 de enero de 1952 en el Teatro de la Comedia bajo la dirección de José Tamayo y en versión de José López Rubio. La escenografía, que corrió a cargo de Sigfrido Burmann, seguía los derroteros de la de Mielziner en Broadway, si bien despojándole de ese aire de «esquematismo» tan característico del escenógrafo americano.

6.4.1. ¿Un rasgo de época propiciado por el cine?

No obstante, la combinación de varios espacios y varios niveles, así como la enmarcación de lo que ocurre en escena en un contexto mayor también fue puesta en práctica por los



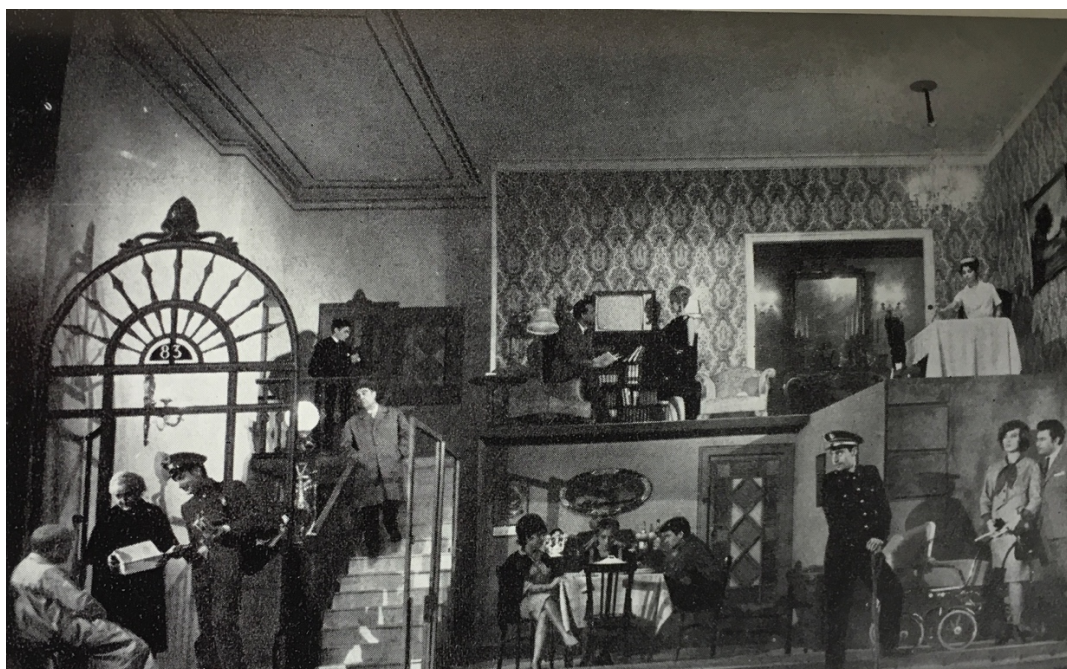
Escenografía de E. Burgos para *El sol sale para todos* (27-09-1957, Teatro María Guerrero de Madrid). Foto: Gyenes. Centro de Documentación Teatral (FOT – 27512)

escenógrafos en montajes de piezas inclasificables como netamente críticas o de compromiso social. Es el caso, por ejemplo, de la escenografía de Burmann para *El diario de Ana Frank*, dirigida por José Luis Alonso y estrenada en el Español en 1957 o la

paradigmática *Tres ventanas*, el primer

estreno de Luis Delgado Benavente (Antonio de Cabo; Rafael Richart, Teatro de Cámara de Barcelona, 1953) que generó, por su contenido, un escándalo con escasos precedentes en la época –la anécdota dramática pivota sobre los triángulos amorosos que unen esas tres ventanas que la intitulan. Las historias de Benavente suceden simultáneamente, aunque se nos presentan de forma sucesiva en cada uno de los actos: «Época actual. La acción, en los tres actos, es simultánea» (Delgado Benavente, 2006: 338). Desde la didascalía inicial, el autor acompaña esta simultaneidad temporal con un escenario simultáneo, representado también por Rafael Richart en la puesta de Barcelona y por José Luis López Perales en el montaje estrenado en Madrid en ese mismo año y dirigido por Salvador Salazar. Otra de las escenografías representativas del momento, pese a que no podamos asociarla directamente a la protesta o el compromiso, es *El sol sale para todos*, opera prima de Francisco Casanova que, con dirección nada menos que de Claudio de la Torre, abrió la temporada teatral 1957/58 en el María Guerrero. La pieza, de claros tintes melodramáticos y empapada de moralina católica, fue considerada como «fallida» por la crítica de la época (Fernández Almagro, 1957: 57) si bien la escenografía, también de

Emilio Burgos, –de nuevo, un corte vertical a una casa de vecindad desde el ático hasta la calle– recibió sonoros parabienes¹⁴². Similar es el caso de Eduardo Criado, autor en castellano y catalán, y su obra *Fang*, ambientada en «una casa de lloguer de qualsevol carrer del centre de Barcelona» y dividida en tres actos separados por elipses temporales lineales y que, como reclamo en su programa de mano: «Un reflejo de la sociedad de nuestro tiempo»¹⁴³.



Escenografía de Josep María Espada y Bea-Mora para *Fang*, de Eduardo Criado, estrenada el 8 de febrero en el Teatro Romea en 1963 y dirigida por Esteve Polls

La presencia de estas escenografías en otro tipo de obras puede explicarse en aras de una decidida búsqueda de ese realismo o, al menos, así lo justificaba José Luis Alonso con respecto de su montaje (1957: 9):

Tamayo sugirió a Burman[n] para su realización [de la escenografía]. Me pareció el más apropiado. Burman[n] conoce muy bien los países nórdicos. Y, al fin y al cabo, iba a construir una casa para unos compatriotas suyos. Tenía que ser un decorado sólido, nada abstracto. Sin ningún toque de irrealidad. [...] Debía tener irregularidad, movimiento,

¹⁴² Lo mismo sucedía fuera de nuestras fronteras, donde esta disposición escénica era utilizada en teatros comerciales con obras de corte realista pero en ningún caso comprometidas socialmente. Es el caso, por ejemplo, de la escenografía de Roger Ferdinand para *Té y simpatía*, de Robert Anderson, dirigida por Jean Mercure en 1956 y estrenada en España en 1956 bajo la dirección del Teatro de Arte «La Carbonera» y en 1957 a cargo de Alberto González Vergel.

¹⁴³ Como en el caso español, hubo también algún ejemplo de espacio único simultáneo en teatros comerciales europeos. Es el caso de *Tea and Sympathy*, la exitosa obra del norteamericano Robert Anderson en el montaje parisino de Jean Mercure en 1956 protagonizada nada más y nada menos que por Ingrid Bergman. En este caso, la escenografía presentaba la típica estética de «casa de muñecas», que conectaba a la perfección con el polémico contenido de la obra: la homosexualidad, la presión social contra el diferente y el cuestionamiento de las relaciones matrimoniales y familiares tradicionales.

asimetría, solidez y gran realismo. Una cocina, un lavabo-fregadero con agua corriente. Agua de verdad. Ese detalle, tan ingenuo, era importantísimo.

No obstante, la preferencia por la multiplicidad y la simultaneidad de estas configuraciones escénicas en otro tipo de producciones y su presencia también en la novela –pensemos en *La colmena* o *El Jarama*– podría filiarse, como se ha dado en señalar en varias ocasiones, con la influencia del cine. Así, el montaje cinematográfico habría motivado esa pretensión de fluidez en las mutaciones que tanto gustaba a algunos escenógrafos y que, como hemos visto anteriormente, era una de las marcas de la novedad escénica de este teatro. En palabras de Guillem Català (1995: 58)¹⁴⁴:

L'arrel cinematogràfica d'aquests estilemes és evident. En el teatre domina l'escenari múltiple, que permet saltar d'una escena a una altra amb agilitat de muntatge cinematogràfic (*Historia de una escalera*, *Hoy es fiesta*, *La camisa*) amb una cadència rítmica típica del cine; amb entrades i sortides continues de personatges, molts d'ells figuració i irrellevants dramàticament; i la seqüència d'escenes, en teatre o novel·la, segueix el patró cinematogràfic així com la seva cadència rítmica, etc.

De igual manera opinaba Mercedes Medina al afirmar que «Las técnicas cinematográficas de la época son llevadas a escena con una finalidad, construir una acción más rápida en la que se salta de un escenario a otro en cuestión de segundos. Tales acciones simultáneas como situaciones y técnicas del diálogo proceden del cine» (1991: 17).

Queda por aclarar si, verdaderamente, esa supuesta influencia de lo cinematográfico –que debería remitirse, al menos, a los años veinte– era una influencia consciente e integrada de acuerdo a unos valores estéticos o si tenía más que ver, por una parte, con la de estar «compitiendo» con el séptimo arte por el favor del público y, por otra, de tener que enfrentarse a un espectador cuyas expectativas con respecto de lo que debía ofrecer un espectáculo y cómo tenía que hacerlo habían sido modificadas sustancialmente¹⁴⁵. Aunque la respuesta pueda ser una u otra en función del tipo de teatro y del momento histórico al que nos refiramos, consideramos que, en los cincuenta, el

¹⁴⁴ Así lo consideraban, no sin cierta retranca, otros intelectuales como Francisco Umbral (1985) quien, con motivo del reestreno por parte de José Tamayo en el Teatro Bellas Artes de *Muerte de un viajante* afirmaba: «Se trata, en Miller, de un curioso teatro norteamericano de influencia inversa, es decir, inspirado por el cine, con una técnica de acciones casi simultánea, como planos sucesivos, que hubiera encantado a Lope. Miller (era la época de lo *social*) hacía –ay– teatro social».

¹⁴⁵ Cayetano Luca de Tena declaraba en 1954 a colación de los telones pintados y las escenografías tradicionales: «Los escenarios son una absoluta vergüenza. [...] Lo que era magia para el espectador teatral de 1900 no lo es ya para el de 1955. Entre otras cosas [...] ha surgido ese invento llamado cinematógrafo. Los minuciosos telones que asombraron con su realismo a nuestros abuelos no pueden hacer el mismo efecto a los nietos» (*apud* Oliva, 2003: 2634). Cuatro años antes, en el ya mencionado Manifiesto del T.A.S., declaraban los autores: «Porque hemos asistido al lamentable espectáculo del desplazamiento de las grandes masas de espectadores, al impresionante éxodo del público desde el teatro al cine, desde el drama al espectáculo frívolo, desde la angustia al enmascaramiento, desde la realidad a la evasión, al olvido culpable y al paraíso artificial» (Sastre / Quinto, 1980).

desarrollo tardío, de las novedades escenográficas pensadas hacía casi dos décadas se deba al decidido intento de puesta al día del arte teatral en tanto en cuanto arte visual y, más en concreto, en el caso de las escenografías de la Generación Realista, a la apuesta por la utilización de unos determinados medios para hacer llegar, de forma más clara e inteligible, un mensaje comprometido. Este influjo cinematográfico es, por tanto, relativo y podríamos concluir, como sucede en determinado teatro breve de entreguerras, que estas obras «no evidencian una implantación y desarrollo profundos de los esquemas narrativos cinematográficos» (Barrera Velasco, 2016: 330) sino que son más bien el resultado de un contagio, una cierta influencia de determinados signos fílmicos que ya habían empezado a implantarse en el teatro de décadas precedentes, especialmente en Piscator y el *agit prop*. Por otra parte y, en una lectura más simplista, podríamos destacar, como también sucede en la novela, que la multiplicidad de espacios diegéticos es una consecuencia directa de esa anécdota –de anécdotas– dramática que constituyen muchas de estas obras. Si, además, todas esas historias se consideran igual de importantes a la hora de contar aquello que se quiere contar y se pretende generar la pintura de un determinado mundo sobre el que el espectador ha de tomar conciencia, no es extraño que las acciones de los distintos personajes se presenten simultáneamente de forma que todas configuren una misma imagen interpretable por el espectador como piezas de un mismo engranaje.

6.4.2. Una nueva mirada

Independientemente de su origen cinematográfico –algunos de los directores más destacados de la época, como Julio Diamante, eran también cineastas– o de la deuda que pudiese contraer con el neorrealismo italiano al que ya nos hemos referido anteriormente y que, sin duda, subrayó la potencia semántica de esta apuesta espacial –sobre todo desde la diégesis–, no debemos perder de vista la que, en nuestra opinión, debió de ser su intención primigenia: en primer lugar la desviación del ojo «demiúrgico» del creador literario, en este caso teatral, hacia los márgenes de la sociedad de la que se alimentaba y, en segundo, la ampliación del «foco» –valga la paradoja–¹⁴⁶ con respecto de las tradiciones dramáticas inmediatamente anteriores centradas en uno o, en el mejor de los casos, varios espacios consecutivos. Como afirmaba el crítico americano Eric Bentley

¹⁴⁶ Me refiero aquí a la disonancia del término «foco» a la hora de hablar de un género que sabemos, a partir de la lectura aristotélica de García Barrientos (2007) como naturalmente no-mediado. Sin duda los 50 y 60 intentaron presentar una pluralidad, dentro de la fábula, que se intentó trasladar al escenario de una sola vez y de una manera fiel, amplificando así la libertad de la mirada del espectador, que asistía, al tiempo, al espacio dramático donde se desarrollaba una escena y a su contexto más inmediato.

que: «Habla un personaje a un extremo del escenario, pero lo que hace otro al otro extremo puede ser igualmente importante o aún más» (*apud* Sánchez, 1977: 396). Efectivamente, la consecuencia última y directa, de esta realización de múltiples espacios dramáticos en un único espacio escénico redundaba en el enriquecimiento de la mirada, en este caso, la del espectador, castrada y adocenada por el teatro comercial. Se le obligaba así a una participación más activa y, si se quiere, a un cierto estado de alerta y atención permanentes a través de una puesta en escena mucho más estimulante.

Por otra parte, desde una óptica política y social, se trata de escenografías metonímicas, pues, por medio de este proceso, no sólo asistimos al intento de trasladar la totalidad de la vida al escenario para que el público pueda captarla y comprenderla en toda su complejidad, sino que también contemplamos un proceso ideológico. De una forma muy semejante al teatro de Piscator, consideramos que estos escenarios estaban pensados para aprehender, con un golpe de vista, la idea fundamental de la obra: (los problemas de) la sociedad del momento. Por consiguiente, esta visualidad enérgica a través de la co-presencia de varios «cuadros», como si de un retablo gótico se tratase, se relaciona con una intención no tanto didáctica-cerrada, como la de aquellas piezas religiosas, sí dialéctica. Precisamente esta simultaneidad ha sido vinculada, en el caso de Buero, a su formación pictórica (Sánchez, 1977: 405).

Se presenta, de esta forma, un escenario complejo, donde se establece un diálogo entre las distintas divisiones del espacio escénico, entre el ámbito individual y el fuerte contraste entre apertura y *huis clos* –y recordemos la carga semántica de estas dos nociones en el teatro de esta generación¹⁴⁷. Concluye Bauer-Funke: «Este tipo de escenario permite crear un entorno dramático de gran alcance visual, pues se amalgaman el interior y el exterior, lo privado y lo público» (2016: 57).

¹⁴⁷ Así lo constatan estas declaraciones de José Luis Alonso con respecto de *El diario...* (1957: 10):

Se me planteó una duda. Debían verse los tejados, las chimeneas y el cielo, coronando la casa o, por el contrario, verse sólo las habitaciones. Es decir: las habitaciones ahogadas, enmarcadas por el escenario. Preferí la primera solución. Es decir, que hubiera un contraste entre el ahogo de las habitaciones y el cielo encima y las chimeneas perdiéndose en la lejanía. Contraste de prisión (las habitaciones) y de libertad (el cielo).

La vinculación de estos espacios con su interpretación como *huis clos* es profundamente efectiva pues el espectador puede llegar a sentir la tensión y la claustrofobia al tener delimitadas las fronteras del espacio dramático de una forma patente. No es extraño, por tanto, que se hayan recuperado para montajes como *August (Osage County)* –la de Todd Rosenthal, para el montaje del Steppenwolf Theatre Company en 2008 o la de Max Glauzel en el CDN bajo la dirección de Gerardo Vera en la temporada 2011/12. Esta disposición, a la manera, si se quiere, de una casa de muñecas, cobraba una especial simbología en obras como *La pechuga de la sardina*, que giraba en torno a la libertad individual y sexual de la mujer y, por consiguiente, a su confinamiento dentro de un código moral y de comportamiento muy estricto.

Por otra parte, merced a estos espacios dramáticos múltiples en escenario único, se producía una alteración del naturalismo escénico que ofrecía el drama de salón, puesto que el espectador recibía una perspectiva nueva que requería un mayor grado de convención. A través de esa eliminación de las paredes, el espectador tenía la ilusión de estar accediendo al corazón de esas pequeñas «celdas» –de panal o de presidio– y a los pequeños dramas, cotidianos o trascendentales, que se esconden tras ellas. Sin embargo, no es menos cierto que la misma estructura de las escenografías limitaba esa ilusión y generaba una distancia mayor que en la vista general de un salón sin divisiones ni cambios de alturas.

Así, el espectador obtenía una pintura compleja del contexto al que él pertenecía y que podría analizar, mediante la disposición del espacio, de una forma más distanciada pese a que la ilusión y la reproducción de esos espacios dramáticos múltiples fuese, en la mayoría de los casos, esencialmente verista. Estas sinécdoques escénicas abrieron las puertas a la intrahistoria española de mediados de los cincuenta y sesenta. Gracias a ellas, se subrayó el compromiso ético del social-realismo y se recuperó el teatro en su noción más asamblearia en tanto en cuanto crítica y análisis de lo que sucede más allá de las tablas, sin que al espectador se le hurtase ninguno de los planos que conforman esta realidad. Sólo de esta forma se dejaba en evidencia el mensaje de normalidad y bonanza que, ya iniciados los sesenta y puesto en marcha el primer plan de desarrollo, se lanzaba a los ciudadanos desde las plataformas oficiales. No, no todo era prosperidad, ni mucho menos felicidad. España no era una, no era grande, no era libre.

6.4.3. Una ausencia destacada...

Debido a las múltiples posibilidades expresivas que ofrecía este diseño escenográfico y a los ejemplos señeros que había generado el teatro norteamericano, no deja de resultar extraña su ausencia en un ambiente de renovación en el ámbito teatral como fue la Inglaterra de los años 50 donde, salvo excepciones, nos seguimos encontrando escenografías únicas tanto en acotación como en escena, tal y como ocurría en las piezas comerciales.

¿A qué podría deberse esta circunstancia? En el teatro de la *New Wave*, el espacio carece de la importancia simbólica y metafórica que adquiere en el español, sobre todo, en lo que tiene que ver con los contrastes entre lo público y lo privado –como se ha venido viendo a lo largo de todo el capítulo. Por tanto, no importa tanto subrayar la diferencia entre el interior y el exterior del espacio salvo en contadas excepciones como *I'm Talking*

About Jerusalem donde se remarca, y mucho, el hecho de que los personajes han decidido dejar atrás una vida urbana para abrazar la del campo. La soledad, la tranquilidad, el silencio de todo lo que rodea la casa de Dave y Ada debe resaltarse escénicamente.

Por otra parte, no ha lugar a espacios únicos simultáneos cuando, como hemos visto, en la mayoría de piezas de autores británicos, principalmente aquellos más vinculados al fenómeno *Angry*, encontramos protagonistas individuales en lugar de protagonistas colectivos, lo que, de cierta manera, limita la multiplicidad espacial y, en consecuencia, la simultaneidad de las propuestas. No es de extrañar que vuelva a ser Wesker quien presente las composiciones escénicas que más se asemejan a las españolas pues apuesta



Escenografía de Jocelyn Herbert para *Chicken Soup With Barley*. Fotografía de Sandra Lousada. Reproducida con el permiso del Victoria and Albert Museum. Royal Court Archive (Signatura: GB 71 THM/273/6/1/76)

en mayor medida por obras corales. En el montaje de la trilogía para el Royal Court, Jocelyn Herbert propició ese contraste entre el interior y el exterior, el arriba y el abajo, especialmente en el caso de la casa de los Kahn en el sótano en *Chicken Soup With Barley*.

Otro ejemplo destacado de esta disposición es *Sparrows Can't Sing*, una con guion de Stephen Lewis a partir de la cual se realizó una labor de improvisación interpretativa.



Escenografía para *Sparrows Can't Sing* en el Theatre Workshop (1960)
Theatre Royal Stratford East Archive.

La obra presentaba la vida de los *cockneys* en East End del momento en un acercamiento semejante al costumbrismo por la pintura de los tipos sociales – multiculturales– y la imitación de los distintos acentos que podían escucharse por las calles. En consonancia con este espíritu, la escenografía mostraba una calle de Londres – de nuevo, resuenan ecos de la escenografía de *Street Scene*– donde las dos alturas hablan de una simultaneidad de acciones que, sin duda, redundaría en la frescura y la agilidad de la puesta en escena cuyo principal objetivo consistía en remedar la vida del barrio. Algo semejante sucede con otra de las escenografías más ricas en este sentido, la de *Live Like Pigs*, de John Arden, también con un amplio elenco, en cuya nota introductoria aclara: «The setting is the interior and the exterior of a typical council house» (Arden, 1961: 96). Para este montaje, Alan Tagg construyó en el Royal Court una casa entera en el escenario que no terminó de satisfacer al autor pues, curiosamente, consideraba que la disposición ralentizaba demasiado la acción. Es uno de los pocos ejemplos que encontramos en el período de un diseño escénico que tiene en cuenta la simultaneidad espacial y la confrontación del arriba y el debajo del edificio o el adentro y el afuera, ejes que determinan la acción para el autor. Sólo la cocina y el cuarto de baño quedaron fuera del escenario.



Escenografía de Alan Tagg para *Live like Pigs*, Fotografía de Snowden. Reproducida con el permiso del Victoria and Albert Museum. Royal Court Archive (Signatura: GB 71 THM/273/6/1/286)

Otra de las explicaciones de la ausencia de estos escenarios en el caso inglés se debe, simplemente, al marco en que se montaron las piezas. Muchas de las obras de las que hemos venido hablando se estrenaron en el Royal Court, por lo que no es de extrañar que se optase por escenarios menos complejos por varios motivos. El primero y más evidente de todos ellos son las propias limitaciones del escenario del Court, que era muy pequeño. El segundo y más principal fue la propia determinación hacia el escenario simple del que fue el director artístico del centro desde su fundación hasta 1966 – fecha en la que murió repentinamente de un ataque al corazón–, el recordado George Devine. Así lo expresaba su fiel colaboradora Jocelyn Herbert: «[Devine] wanted to get away from swamping the stage with decorative and naturalistic scenery; to let in light and air; to take the stage away from the director and designer and restore it to the actor and the text. This meant leaving space around the actors, and the meant the minimum of scenery and props [...] Along with this desire to clear away all the clutter went a deep respect for the text, a conviction instilled Devine [...] What we were there to do was to present the play as possible to what the author intended» (*apud* Pattie, 2012: 63). Evidentemente, no toda la plantilla del Court compartía este criterio. Tony Richardson, responsable de algunos de los montajes más emblemáticos del Court como *Look Back in Anger* o *The Entertainer* tenía otra concepción del diseño escenográfico. Sin más lejos, las

escenografías del Court que hemos citado: *Live Like Pigs* o *Look Back in Anger*, más complejas o figurativas, no corrieron a cargo de Herbert, sino de Alan Tagg, guiado sobre todo por un afán de recreación del espacio tal y como lo habían concebido sus autores.

6.5. EL EDIFICIO TEATRAL

Del mismo modo, en estas décadas el panorama de las empresas teatrales se renueva y se asiste a una reinvención del edificio teatral esto es, del lugar destinado a las representaciones y del marco que las alberga. El manifiesto del Teatro de Agitación Social es un ejemplo, se comprendió la necesidad de dirigirse a un nuevo público ajeno al espectáculo comercial y con un nuevo perfil que poco tenía que ver con el antonomástico burgués «medio» que seguía enganchado a las viejas recetas del teatro de salón. Así, con el paso del tiempo, se crearon nuevos espacios *ad hoc* que reactivaban el fértil modelo de los teatros íntimos de finales del XIX. El tremendo auge de los grupos de cámara y ensayo y de las asociaciones de aficionados nos hablan de una decidida y consciente búsqueda de la renovación teatral.

Por consiguiente, durante los años de mayor vigencia del «realismo dramático», se asistió a un cierto proceso de «descentralización» del quehacer teatral y de diversificación de los contenidos que este ofrecía al gran público. En este contexto situamos iniciativas como el Pequeño Teatro Dido, de Josefina Sánchez-Pedreño; La Carátula, de José Gordón y José María de Quinto o el Teatro de Cámara de Barcelona, de Rafael Richart y Antonio de Cabo muchas de ellas sin sede fija a causa de sus limitaciones económicas. Esta escasez obligó al mejor teatro nacional y europeo a desembarcar en espacios de representación no-canónicos: centros comunitarios, universidades¹⁴⁸, colegios mayores, tabernas¹⁴⁹... y, en el mejor de los casos, en teatros en sesiones únicas o en las salas secundarias de los mismos alejadas, en el caso londinense, de los grandes centros de producción como el West End. Así sucedió con el Theatre Royal Stratford East, sede del Theatre Workshop —«it was the only place that we could get for twenty pounds a week» decía Littlewood (*apud* Leach, 2006: 103) — o del Royal Court, adquirido en

¹⁴⁸ Para la labor del teatro universitario y del teatro en las universidades, véase Luciano García Lorenzo (1999).

¹⁴⁹ Señero y, encomiable es el ejemplo de iniciativas teatrales modestas como La Pipironda o el ambulante Teatro Popular de Sala y Alcoba, de Ángel Carmona, que representaba en las tabernas de Sants y Collblanch piezas breves como *La estratosfera*, de Pedro Salinas, *Navidad*, de Gregorio Martínez Sierra o el *Auto de la donosa tabernera*, de José María Rodríguez Méndez, quien con su teatro La Pipironda, también se acercó a un público diferente (Candel, 1960: 58).

1956 por The English Stage Company o incluso del Centre 42 y su acomodo en The Roundhouse. En ambos casos, los nuevos grupos y las nuevas salas se concebían como teatros consagrados a la experimentación, que apostaban por los nuevos discursos y formas europeos, generalmente desterrados de los teatros comerciales y donde las nuevas figuras de la dramaturgia nacional ocupasen un lugar de excepción. George Devine había declarado: «Ours is not to be a producer's theatre, nor an actor's theatre, it is to be a writer's theatre» (*apud* Little / McLaughlin, 2007: 17)¹⁵⁰.

Basta detenerse en el caso paradigmático del Dido que estrenó por primera vez *A puerta cerrada*, montado piezas de O'Neill; el mejor teatro del absurdo –*La lección*, (Teatro Salón de la Asociación de Diplomados del Instituto Internacional, de Madrid, 1954); *Esperando a Godot*, (Teatro Círculo de Bellas Artes, 1956), *Las sillas*, (Círculo Catalán, 1957)– (Bloin, 2006a); algunas de las obras más destacadas de nuestra *New Wave*: *Mirando hacia atrás con ira* (Sala Bellas Artes de Madrid, 1959), *Un sabor a miel* (Teatro María Guerrero, 1961), *Epitafio para Jorge Dillon* (Teatro Goya, 1961) y, por supuesto, obras de autores emergentes como *Un hombre duerme* (Teatro Goya, 1960) o *Los hombres del triciclo*, de Arrabal (Teatro Bellas Artes, 1958) (Bloin, 2006b).

El teatro hubo de adaptarse a las circunstancias y fueron pocas las ocasiones donde se construyeron edificios según los requerimientos del nuevo teatro y de acuerdo a las inquietudes de los grupos que los ocuparían. El caso del Roundhouse, anteriormente mencionado, resulta absolutamente paradigmático. Como declaraba uno de sus principales promotores, el actor Clive Barker, el Centre 42 «was conceived as a movement to smash this misconception and take the Arts out of the hands of the clique and the “Comercial Philistine” and place them back where they belonged, in the heart of the community where they could be enjoyed, as a right, by every man, woman and child in this country and could reflect the true nature of society we live in» (*apud* Sánchez Macarro, 1984: 104). Finalmente, se decidió crear en Londres un centro cultural en el cual no sólo el teatro fuese la actividad central sino que hubiese cabida para el arte, la música... El Roundhouse representa así no sólo un nuevo modelo de institución cultural sino también una apuesta estructural en consonancia con sus objetivos de difusión artística, pensada precisamente por el arquitecto y escenógrafo, el francés René Allio¹⁵¹. Para la

¹⁵⁰ Para detallado recuento de la historia del Royal Court Theatre, véase (Little/McLaughlin, 2007).

¹⁵¹ Allio (1924-1995), además de escenógrafo fue también director de escena y guionista. En su labor teatral, su encuentro con el Berliner Ensemble cambió radicalmente su manera de entender el arte y le animó a desarrollar una estética en la que indagaría en su colaboración continua con Robert Planchon: especialmente recordado es el *Tartufo* que montaron en el Théâtre de la Cité de Villeurbanne –más tarde Théâtre National

segunda vida del edificio, que se había levantado como almacén de locomotoras en 1847¹⁵², Allio pensó en un escenario circular en aras de potenciar la profundidad del escenario —una de sus grandes preocupaciones estéticas— y de considerar mostrar al espectador todo aquello que se le hurtaba en una escena a la italiana pues, para él, embebido de las enseñanzas del Berliner Ensemble «la consciensce aussi qu’au cours de toute représentation l’espace du travail est toujours directement à l’œuvre, même s’il est masqué» (Boucris, 1991). Además, y el caso de The Roundhouse es paradigmático, arquitectura es también ideología y no cabe duda de que la disposición de la sala en torno al escenario, creando así un ámbito envolvente en O, un teatro-arena (Bobes Naves, 2001: 539), casi asamblearia, reflejaba una nueva concepción del hecho teatral o, por mejor decir, un regreso a sus orígenes grecolatinos. El ámbito espacial en O es según García Barrientos, totalmente abierto puesto que la sala «no se enfrenta ahora a la escena sino que la abraza o la envuelve, y esta le ofrece o le muestra, no una, sino varias caras, se abre, no por uno sino por varios “frentes”» (2007: 125).

En el caso español, sin embargo, la transformación fue más empresarial que «espacial» o arquitectónica pues —y precisamente de eso mismo se dolía José Monleón en 1980 (14-15)—, a diferencia de los adelantos de la mejor tradición europea, la escena española había decidido

mantener inamovible una reglamentación de las salas teatrales que, de hecho, cercena la utilización regular —y consiguiente acomodo— de nuevos espacios. Después y, en el orden arquitectónico, repetir automáticamente los viejos teatros, sin asumir las transformaciones generadas por el siglo XX. Pensemos en el entorno de un hombre de mediados del siglo pasado y en el que rodea a un hombre de nuestros días. Las diferencias [...] son profundas, como también lo son las costumbres y los modos de vida. Solo los teatros, que pretenden ser lugares donde esa vida se represente, siguen siendo, entre nosotros, substancialmente iguales. [...] La arquitectura es también un importante lenguaje cultural, y el hecho de que nuestro país se haya producido un desinterés por el edificio teatral significa, sencillamente, que lo que fue un día parte dinámica de la vida social es ya [...] costumbre o ceremonia repetida. Criticamos el hecho de que los teatros decimonónicos reafirmaran la separación de las clases y el privilegio de la burguesía; pero ¿dónde están los nuevos edificios teatrales que rompen esa división?, ¿cuáles han sido las respuestas arquitectónicas de carácter democrático? En otros lugares [...] la crítica política de la sala tradicional ha sobrepasado la mera formulación teórica para traducirse en la creación de nuevos locales, en la inmensa mayoría de los casos, como es lógico, con el apoyo económico del estado.

Populaire— en noviembre de 1962. Su inclusión en los círculos londinenses llegaría de la mano de William Gaskill, con quien trabajó en varios montajes para The Old Vic Theatre *The Recruiting Officer*, de George Farquhar (1964) y, sobre todo, por lo que a nuestra investigación compete, *Armstrong’s Last Goodnight*, de Arden (montada en 1965). Asimismo, fue también estrecho colaborador de otro de los padres de la descentralización teatral francesa, Jean Danet, fundador de Les Théâtres de France, más tarde convertido en Théâtre National por el gobierno galo.

¹⁵² Parecen resonar aquí las palabras artaudianas «un hangar o une grange quelconque».

Efectivamente, ninguna iniciativa pública o privada había seguido los pasos del Centre 42 que aunaba proyecto «político», concepto escénico y arquitectónico en sus proyectos. En nuestro país, tanto las distintas etapas del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo –en adelante TNCE– como los grupos universitarios utilizaron emplazamientos tradicionales, esto es, salas a la italiana ya preexistentes o bien espacios que remedaban esta disposición¹⁵³. Habría que esperar unos años para que surgiesen nuevas iniciativas teatrales que apostasen por nuevos enclaves, nuevos diseños y nuevas estéticas. Es el caso, por ejemplo, del Teatre Lliure o la Sala Olímpica, remodeladas ya en democracia y donde la disposición del público con respecto del actor era adaptable según el montaje y sus características.

6.6. DESDE EL MARGEN, POR EL MARGEN, EN EL MARGEN

El gran teatro de los 50 y 60 o, dicho de otro modo, el teatro de la Generación Realista y la *New Wave* británica fue el teatro de los nuevos espacios, a través de los cuales intentaron espolear a una sociedad dormida y a unos espectadores complacientes con todos los medios y estrategias que tenían a su alcance: diegéticas, escénicas y, claro, dramáticas. Esos lugares vacíos, continentes de todas las ficciones y de todos los lugares más allá de la sala de estar e incluso más allá del propio teatro tuvieron cabida en este nuevo teatro.

El espacio de la cotidianidad se convierte como espacio dramático en un lugar de disidencia literaria, escénica y política. Es en el espacio no-canónico transitan y se desnudan las grandes verdades a partir de las pequeñas tragedias de los hombres y mujeres que los habitan quienes, lejos de ser tipos como aquellos de Arniches o incluso de Dicenta, acallan problemas complejos en ese otro espacio, el interior, donde han de encerrarse bajo siete llaves sus pulsiones y deseos más íntimos.

Monleón hablaba de una «ideología tácita de la estructura teatral» y, aplicada a esta época, la expresión no puede ser más clarividente. No cabe duda de que estos dramaturgos y las puestas en escena de sus textos fueron el eslabón entre los viejos enclaves y los nuevos espacios, entre la vieja concepción del escenario pintado y de la decoración y la labor escenográfica considerada un ejercicio intelectual totalmente

¹⁵³ El TNCE fue cambiando de sede: primero el María Guerrero (1954-60), después el Infanta Beatriz (1965-1968), más tarde el Español (1968-69), el Teatro Marquina (1969-70) y, en su última temporada en activo, Teatro María Guerrero/Teatro Cómico (1970-71) (Vilches de Frutos, 1995).

independiente de la labor de dirección y, por ende, una nueva interpretación del material propuesto por el autor.

Movido por la firme determinación de transformar la sociedad a través de sus textos, el nuevo teatro pensó la escena como un elemento donde volcar una visión global de la misma, donde conviviesen distintas sensibilidades, distintas luchas, distintos espacios.

Los enclaves de las compañías e iniciativas que surgieron durante estos estaban dirigidas a otro público –reducido en el caso de las de cámara, con una capacidad de impacto en la sociedad muy limitado– y más ambicioso en el caso del Grupo de Teatro Realista o el Centre 42. Se trataba de generar un nuevo debate teatral donde esos otros espacios, los de la exclusión, tuviesen cabida y que se realizaban desde espacios reales nuevos, y forzosamente no-canónicos. El discurso *desde* el y *para* el margen no podía ofrecerse más que, precisamente, en el margen¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Así sucedió en términos generales y en un primer momento pues, en el caso la English Stage Company en el Royal Court, podríamos hablar de una cierta entrada en el *establissement* teatral de la época. En el caso español, es bien sabido que algunos de los más puramente «sociales» se convirtieron en grandes éxitos comerciales –así sucedió con *La camisa*.

7. RECEPCIÓN EN LOS ESCENARIOS ESPAÑOLES DE LA *NEW WAVE* EN ESPAÑA DURANTE LA DICTADURA

En este apartado, daremos cuenta de la suerte que corrieron las distintas puestas en escena de obras británicas que hemos estudiado. Nos centraremos para ello en los estrenos absolutos y, en algún caso, en los montajes que resulten especialmente relevantes hasta 1975. Para ello, hemos recurrido a fuentes hemerográficas –periódicos y críticas en revistas especializadas, así como los informes de censura relativos a los montajes. En el caso del buque insignia del teatro británico, *Look Back in Anger*, llevaremos a término un estudio un poco más extenso.

7.1. UNA OBRA ICÓNICA: *LOOK BACK IN ANGER*

Why do I do this every Sunday? Éstas fueron las primeras palabras que Jimmy Porter dirigió al público desde el escenario del Royal Court Theatre de Londres, aquel 8 de mayo de 1956. A cargo de la English Stage Company y dirigida por Tony Richardson, *Look Back in Anger* del bisonño dramaturgo, hasta entonces desconocido, John Osborne hacía su aparición en las tablas británicas renovándolas para siempre.

Quizá a causa de este revuelo, aquella pregunta de Jimmy Porter sólo tardó tres años en resonar en el Teatro Bellas Artes de Madrid. No obstante, en un primer momento, no deja de ser sorprendente que una obra que muchos tildaron de contestataria al sistema burgués e imbuida de soplo social llegase tan pronto a la pacata España de finales de los cincuenta. Sin embargo, esta aparente contradicción es rápidamente resuelta si tenemos en cuenta el nombre del director que se decidió a montarla. Se trataba, nada más y nada menos, que de José María de Quinto quien, un año más tarde, se embarcaría con Sastre en la fundación del G.T.R. y publicaba «Ausencia de la realidad» en *Primer Acto*. A propósito del estreno de *Mirando hacia atrás con ira*, publicó un artículo en el séptimo número de la revista de Ezcurra donde afirmaba citando al autor de la obra (Quinto, 1959: 3): «Creo que [Osborne] ha cumplido con ese deber de dramaturgo que a sí mismo se ha impuesto: *el de obligar a las gentes a darse cuenta de lo que sucede a su alrededor, cuando tanto empeño se pone en ocultarle esa verdad*. Ése es el camino y el más estimable compromiso del dramaturgo, un compromiso a muerte con la verdad».

Teniendo en cuenta la nómina de montajes que acometió el director alcarreño durante su larga trayectoria como director –entre los que se encuentran *La mordaza* y *Oficio de tinieblas*, de Sastre; *Acreeedores*, de Strindberg o *Un hombre duerme*, de Rodríguez Buded–, constatan ese afán por testimoniar la «verdad» al que hacía referencia en *Primer Acto*. De hecho, el deseo de despertar la consciencia y la conciencia de los espectadores para conseguir un estado de agitación efectiva a través del teatro, así como la alocución a la juventud para apoyar ese cambio quedaban patentes en algunos de los ya estaban presentes en algunos puntos del «Manifiesto del T.A.S.» publicado en el 49:

4. Nosotros no somos políticos, sino hombres de teatro; pero como hombres -es decir, como lo que somos primariamente-, creemos en la urgencia de una agitación de la vida española. 5. Por eso, en nuestro dominio propio (el Teatro), realizaremos ese movimiento, y desde el Teatro aprovechando sus posibilidades de proyección social, trataremos de llevar la agitación a todas las esferas de la vida española. [...] 19. El T.A.S. hace un llamamiento a los jóvenes, con los que contamos para la difícil tarea que se avecina. Pedimos la colaboración de todos para que el T.A.S. dé un poderoso fruto (García Lorenzo, 1981: 85-88).

En este sentido, José María de Quinto encontraba en *Look Back in Anger* y en su protagonista el perfecto trasunto de estas palabras:

Jimmy Porter personaliza y resume el fenómeno inquietante de una juventud rebelde, anarquizante y angustiada que se está manifestando en nuestro tiempo. [...] En este tiempo nuestro se puede hablar, siguiéndole el hilo a Ortega, de la rebelión de las juventudes. [...] Esta rebelión responde a una realidad social lógica e inevitable. No hay que echar en el olvido que la protagoniza una juventud que ha asistido al fracaso y derrumbamiento de las estructuras morales y sociales de la generación anterior. [...] de esta juventud escandalizada arranca el grito más angustiioso de Jimmy Porter (Quinto, 1959: 2).

Así pues, teniendo en cuenta la lectura de la pieza de Osborne que llevó a cabo y de las concomitancias que guarda con lo que Quinto entendía como el concepto de teatro más conveniente, resulta perfectamente comprensible el ferviente interés que despertó en él y que le llevó a montarla en unos tiempos más que revueltos para las gentes del teatro.

Pese a todo y, por lo que hemos podido averiguar, la obra no tuvo, al parecer, demasiados problemas con la censura. Este hecho, en principio, algo extraño, podría explicarse a partir de la *neutralidad* del punto de vista que John Osborne adopta en su escritura. Como él mismo afirma en las palabras que se recogen en el programa de mano «El sentido social, político o moral que pueda tener esta comedia, será aquel que el espectador quiera darle». La interpretación de Jimmy Porter como *portavoz* de muchos otros Jimmy Porter que lleva a cabo José María de Quinto –y que compartimos plenamente como ha podido verse en el análisis de la obra– podría no resultar totalmente

palmaria para el espectador medio de la época, quedando oculta por el drama matrimonial y familiar que viven Alison y Jimmy. Como mencionábamos en el capítulo dedicado a la mujer, Osborne plantea una situación de amargura e impotencia de un hombre que se refleja en su vida sentimental y que, pese a que su motivación social es clara, ésta podría quedar, en cierto sentido, subsumida en conflicto familiar, tenida por un aspecto de *segunda orden* a ojos de un espectador ingenuo.

DIDO, PEQUEÑO TEATRO DE MADRID

DIRIGIDO POR
JOSEFINA SANCHEZ-PEDREÑO



PRESENTA

MIRANDO HACIA ATRAS CON IRA

TRES ACTOS
(segundo y tercero divididos en dos cuadros)

DE

JOHN OSBORNE

TRADUCCION DE
ANTONIO GOBERNADO

ADAPTACION DE
VICTORIANO FERNANDEZ-ASIS

INTERPRETES
(por orden de intervención)

Jimmy Porter..... GERMAN COBOS
Cliff..... JULIO NAVARRO
Alison..... MARIA LUISA ROMERO
Helena Charles..... MARGARITA LOZANO
Coronel Redfern.... FELIX DAFAUCE

ESCENOGRAFIA:
EVA LLORENS y JUAN SEGARRA

Maquinista: A. VALENCIA

Luminotecnia: DELTA

Ayudante de dirección: JUAN ANTONIO ILDEFONSO

Dirección:

JOSE MARIA DE QUINTO

- Esta obra ha escandalizado e irritado a muchos espectadores. A otros les ha entusiasmado. Aseguran unos que vivir en un mundo sin moral, como el de la comedia, resulta aburrido. Otros afirman lo contrario: que la obra rebosa moral por todas partes. Con esto, yo me siento todo lo feliz que puede suponerse en semejantes casos.
- Hay algo que no debe escapar al espectador: que se trata de una obra sobre seres humanos. Si se tratase de una obra que no presentara al público seres reconocibles, carecería totalmente de valor y no tendría nada que hacer sobre el tablado.
- El sentido social, político o moral que pueda tener esta comedia, será aquel que el espectador quiera darle.
- La claridad y crudeza que el público y la crítica admiten en personajes de Shakespeare o Chejov, resulta inadmisibles, al parecer, cuando se desnuda ante sus ojos la desesperación real, la frustración y los sufrimientos de la época en que vivimos. Pero creo que es un deber ineludible del dramaturgo obligar a las gentes a darse cuenta de lo que ocurre a su alrededor, cuando tanto empeño se pone en ocultarle esa verdad.
- Jimmy Porter no es simplemente un joven descontento porque el mundo le haya negado aquello que desea con más ardor. Por el contrario, es precisamente el hombre que desea dar más, mucho más de lo que se le pide y le duele ver que nadie, ni siquiera su mujer, aprecia la inmensidad de lo que ofrece...

JOHN OSBORNE

Programa de mano de la puesta en escena de *Mirando hacia atrás con ira* en el Dido (págs. 1 y 4).
Fundación Juan March

Si la figura e ideología de José María de Quinto son clave a la hora de explicar el estreno de *Look Back in Anger* en España, no lo es menos la compañía donde ésta tuvo

lugar. Se trataba del ya mencionado Dido, Pequeño Teatro de Madrid, dirigido por Josefina Sánchez-Pedreño, que realizó una encomiable labor de difusión del teatro contemporáneo extranjero en Madrid. Para el «Dido» (Marco, 1957: 68):

[...]el teatro experimental se centra en realizar, por medio de sus representaciones, una labor puramente social. Aparte de la calidad, el interés y el significado de una obra, el criterio de Josefina Sánchez-Pedreño escoge aquellas obras que poseen un mensaje universal; quizás esa actitud sea debida a la formación jurídica de la directora de «Dido» o a las actividades puramente sociales que Josefina Sánchez-Pedreño realizó antes de entrar en el mundo de los teatros experimentales y de cámara. Josefina afirma: “Todas las obras que hemos presentado en «Dido» tienen una pauta de interés para todas las clases sociales por ser puramente humanas y, por lo tanto, universales. Aparte de la construcción, el enfoque y el desarrollo de una obra, que por su complicada estructura no llegue totalmente a la comprensión de determinadas esferas sociales, existe un mensaje en ellas que cala totalmente en la capacidad y comprensión de este sector de público; ven problemas y reacciones que les son comunes. [...] Hay actualmente una generación a la que se le debe dar a conocer teatro de verdadera calidad, teatro que difícilmente se encuentra en el repertorio de obras montadas por compañías profesionales. Los teatros de cámara, y «Dido» entre ellos, tenemos esa labor trazada; es una tarea difícil, ardua, de sacrificio...”

A partir de las palabras de Josefina Sánchez-Pedreño, inferimos el carácter eminentemente universal y *social* de la obra de Osborne cuya naturaleza encajaba perfectamente en la línea de este teatro de cámara. De hecho, sería la misma compañía la responsable, años más tarde, del estreno de *Epitafio para Jorge Dillon*, también de Osborne –escrita en colaboración con Anthony Creighton.

7.1.1 Ficha artística y técnica del estreno. La incomprensión de las primeras críticas

Mirando hacia atrás con ira se estrenó el miércoles 11 de marzo de 1959 a las once de la noche en el Palacio del Cine, sobre el del Teatro Bellas Artes. Como consta en el programa de mano, la traducción de la obra corrió a cargo de Antonio Gobernado y su adaptación fue labor de Victoriano Fernández-Asís. La escenografía fue ideada por Juan Segarra y Eva Llorens y de la dirección, como hemos dado ya cumplida cuenta, se encargó José María de Quinto.

En la nómina interpretativa figuraban Germán Cobos, en el papel de Jimmy Porter, Julio Navarro como Cliff Lewis, María Luisa Romero como Alison Porter, Margarita Lozano en el papel de Helena Charles y Félix Dafauce interpretando al Coronel Redfern.

No hubo que esperar al estreno para encontrar referencias al montaje en la crítica teatral de la época. La mañana del mismo miércoles 11, Victoriano Fernández-Asís, adaptador de la obra, escribía una «antecrítica» en *Ya*. En ella, además de hablar de su

labor como «intermediario» entre el escenario y la sala —«acercando personajes y problema al público, proporcionándoles aquellos matices de expresión capaces de favorecer una mejor inteligibilidad»— plantea la polémica existente sobre la naturaleza de la obra y su adscripción genérica sin ofrecer ninguna solución definitiva. Asimismo, apunta que, quizá, una de las mayores dificultades para el público español a la hora de apreciarla radique en que «el problema no es del todo nuestro aunque esté en nuestro tiempo».

Al día siguiente, las críticas fueron entusiastas. Alfredo Marqueríe (1959) en *ABC*, dejando constancia de las ovaciones y el entusiasmo del público al terminar la representación, aclamaba la dirección de José María de Quinto —«cuidada, exquisita, comprensiva»— y la labor de traducción y adaptación —«magnífica en el lenguaje y en la búsqueda inteligente de equivalencias»—. Los actores contaron también con grandes elogios por parte del crítico, destacando Germán Cobos —«sin excesos ni exageraciones, directo y verista»—. El único *pero* que encontramos en la crónica de Marqueríe no es alusivo al montaje en sí, sino a la primera parte de la obra, al considerar que resulta «excesivamente expositiva» y que pese a encerrar «una estupenda sátira de la sociedad, de las costumbres, de la política y hasta de la literatura británica» retrasa «la llegada del interés teatral». Como apuntábamos anteriormente al referirnos a la impasibilidad demostrada por la censura ante *Look Back in Anger*, el crítico considera que la obra es plenamente teatral cuando el conflicto de tipo familiar —el embarazo y la marcha de Alison, la llegada de Helena— se desencadena, esto es, justo a partir del segundo acto. El primero, mucho más reflexivo y «sociológico» —y donde realmente radica la clave para leer la obra como Quinto lo hizo—, es denostado al ser tenido por «excesivamente expositivo». Ni que decir tiene que el crítico de *ABC* hace especial hincapié en remarcar que ese *retrato sociológico* corresponde a la sociedad británica, cuidándose muy mucho de tender puentes hacia otras realidades. Con respecto al personaje principal, a quien considera un trasunto de Osborne —«[Porter] tiene muchos de los rasgos de su autor»—, afirma que está «atenazado por muy varios complejos con cierta fiebre dostoievskiana, pero personaje de cuerpo entero, tanto para entenderle como para rechazarle por sus invectivas a lo Nietzsche». Resulta obvio que esta visión del personaje dista mucho de la que se desprendía de las palabras del director en *Primer acto*, donde el personaje adquiriría tintes casi mesiánicos. Marqueríe habla de «complejos» del personaje, no de angustia, impotencia o hastío ante la falta de ideales. Asimismo, no duda en identificar personaje con autor, anulando así cualquier posible extrapolación a una colectividad.

En *Ya*, N.G.R. destaca también el entusiasmo del «numeroso auditorio» que «aplaudió en los finales con insistencia» y la excelencia de los autores. Y considera la obra como un «trozo de vida en el escenario y nada más», destacando las grandes cualidades verbales del autor y la altura de su dialéctica. El crítico se refiere al autor tildándolo de «victoriano» y aclamándolo por cuanto tiene de «sentido común, sólido e inflexible». Esta última afirmación, que haría sonreír hasta al propio Osborne, da buena cuenta de cuán equivocada resulta la visión de la obra por parte de cierto sector de la crítica al no percibir los aires de renovación y de crítica al *establishment* que siempre han caracterizado el teatro de Osborne en particular y al de los *angry young men* en general.

No deja de resultar llamativo que, tanto en *ABC* como en *Ya* se califique a *Mirando hacia atrás con ira* como una obra en el «ámbito de un teatro minoritario» –en el caso de Marquerié– «que no va dirigida al público en general» –en palabras de N.G.R.–. Estas opiniones entran en claro conflicto con la concepción de pieza de carácter, pasional o «pedazo de vida» que habían apuntado anteriormente. ¿Realmente una obra pasional, que representa un «pedazo de vida» no está dirigida al gran público? ¿O es que los propios críticos son conscientes de que esa segunda lectura de la obra – a la que no hacen alusión en sus críticas – no es accesible para un público popular? Sea como fuere y, en nuestra opinión, la interpretación de la obra por parte de la crítica adolece de alusiones al *problema* al que Victoriano Fernández-Asís se refería en su «Antecrítica» calificándolo como «no del todo nuestro». Ese *problema* que la obra plantea es unas veces ignorado, otras despreciado –«Y creemos que Osborne es un autor al que, cuando se le pase la erupción de la cólera y el sarpullido iconoclasta, dará a la escena obras impecables» (Marquerié, 1959)– por los cronistas madrileños del *día después*.

La visión del estreno madrileño por parte del periódico catalán *La Vanguardia*, corrió a cargo de José Antonio Bayona el sábado de esa misma semana. Bayona no sólo se sumó a las loas de sus compañeros apreciando la dirección de actores, la adaptación del texto y la interpretación, sino que también hizo hincapié –quizá a partir de la lectura de Marquerié– en la altura dramática de la obra en el segundo y tercer acto en contraposición al primero, mucho más «expositivo». Lo más interesante y novedoso de su crítica con respecto de los periódicos madrileños radica en que, por primera vez, apunta a la «juventud colérica» como uno de los principales temas que aborda la obra. En este mismo sentido y, casi un mes después del estreno, el 11 de abril de 1959, Jose María García Escudero firmaba en *Ya* un artículo titulado «Los jóvenes». En él emparentaba al personaje de Jimmy Porter con el Cal de *Al este del Edén*, de Steinbeck –popularizado

por la versión cinematográfica de Kazan. En el texto, si bien no hay referencia alguna al montaje en sí, encontramos una interesante reflexión sobre la juventud, la falta de valores en la sociedad o la responsabilidad uno mismo a la hora de encontrar su lugar en el Mundo a partir del personaje de Jimmy Porter. Será, exceptuando el ya mencionado artículo de *Primer acto*, el único acercamiento profundo a la obra partiendo de sus principales motivaciones.

7.1.3. El espectáculo en gira: apuntes sobre las reposiciones en Madrid y el estreno en Barcelona

Como apuntábamos anteriormente, *Mirando hacia atrás con ira* gozó de una excelente acogida entre el público. Por ello, tras el estreno en el Bellas Artes, el montaje se trasladó al teatro Recoletos el día 29 de marzo, domingo de resurrección, sólo por cuatro días improrrogables. Encontramos una reseña alusiva a la reposición en Recoletos del día 29 en *Ya* y una reseña firmada por Mostaza del día 31 donde, de forma bastante exigua aunque felizmente contundente afirma: «El problema dista de ser un problema local. Envuelve el fracaso de las estructuras temporales de Occidente y parece apuntar hacia una solución interrogadora de índole religiosa y moral». En esta ocasión, aunque, sin indagar demasiado en el asunto, se hace por fin referencia al *problema* –siempre innominado– que apuntaba Victoriano Fernández-Asís yendo un paso más allá al considerarlo universal. Como en crónicas anteriores, Mostaza alaba la actuación del equipo artístico.

Tras su paso por el Bellas Artes y el Recoletos, *Mirando hacia atrás con ira*, llegó finalmente al Teatro Goya el 12 de junio de 1959, donde se representó durante doce días como figura en la precisión del programa de mano de la tercera sesión que reproducimos a continuación:

Ésta es nuestra tercera aparición, nuestra tercera salida. Por inusitado, el hecho debe registrarse. *Mirando hacia atrás con ira*, de John Osborne, iba a representarse una sola noche, en función de cámara, por el Pequeño Teatro Dido. Sin embargo, después de este estreno, varias empresas solicitaron nuestro trabajo. Elegimos a la del Teatro Recoletos, y allí anduvimos unos días. Ahora, gracias a la SATZ (Sociedad Anónima Teatro de Zarzuela), estamos aquí. No traemos otra cosa que verdad, autenticidad, y un gran amor del teatro. *Mirando hacia atrás con ira* es precisamente eso, y sólo hemos pretendido servir a esas simples y necesarias virtudes dramáticas.

De aquella representación, *ABC* reprodujo algunas fotos acompañando a una breve reseña que vuelve a vitorear el montaje.



Foto de Basabe de la primera escena del primer acto del montaje de Quinto en el teatro Goya de Barcelona (ABC, 13-9-1959)

El 29 de octubre de 1959, De Quinto y los suyos aterrizan en el Teatro Candilejas de Barcelona. Martínez Tomás, en *La Vanguardia*, siguiendo la tónica de los críticos de la capital, alaba el talento de todo el equipo técnico y artístico –sobre todo la labor de Cobos, Navarro y Salvador Muñoz que sustituía a Dafauce como Redfern en el montaje para la Ciudad Condal. En lo que tiene que ver con la obra, Martínez Tomás resulta implacable con la temática de la obra y su ¿ideología? aunque reconoce los méritos lingüísticos y escénicos de Osborne:

John Osborne pertenece al grupo de los «jóvenes airados» —«young angry men» (*sic.*)— generación inquieta y fermentativa, que hizo irrupción en la vida literaria inglesa hace unos años, al parecer por la influencia del existencialismo sartriano. Como todos los movimientos de juventud, estos irritados e irritables muchachos creen haber descubierto el Mediterráneo. Su audacia, su arrojo incluso su cinismo son, en cambio, simpáticos. Y si no han descubierto el Mediterráneo, si es cierto que han adoptado brillantes formas de expresión y que se afanan por dar al arte, tanto escénico como literario o pictórico, un contenido a tono con el tiempo en que vivimos. John Osborne, que es uno de los más significados animadores de esta escuela inconformista, la emprende en «Mirando hacia atrás con ira» con todo lo que, en una vida que no compartieron, era agradable, normal y tradicional.

La obra también fue bien acogida en Barcelona, donde permaneció hasta el domingo 22 de noviembre –despidiéndose con una doble sesión– y suscitó tanta polémica que el 19 de noviembre, tuvo lugar al término de la función un coloquio sobre la misma

al que asistieron «el reverendo P. José María Milagro, el catedrático de Psiquiatría doctor Ramón Sarro, los críticos señores Marsillach y Sofdo, los jóvenes autores Cantieri y Ortenbach y el actor Germán Cobos, intérprete de la obra, y dirigió el coloquio el señor Alvarez Galán, de la Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo». Al parecer, durante el debate, hubo posiciones encontradas. Si bien la calidad textual de la obra fue apreciada por unanimidad, la mayoría de voces resultaron contestatarias a la actitud del protagonista. Como ya viene siendo habitual, el periodista, sin hacer alusión a los problemas o las actitudes que en ella se abordan, apunta cómo exclusivamente Germán Cobos afirmó que *Look Back in Anger*: «refleja una actitud que existe en todo el mundo y que es conveniente poner en evidencia» (Anónimo, 1959).

7.1.4. Recepción textual: notas sobre las traducciones al castellano

La traducción de *Look Back in Anger* con la que De Quinto contó para el estreno fue la de Antonio Gobernado: *Mirando hacia atrás con ira*. Hasta ese momento, la única traducción al español existente era la de la argentina Victoria Ocampo publicada en Losada sólo un año antes bajo el título *Recordando con ira*. Quizá la aparición del texto en castellano resultase el estímulo definitivo a la hora de llevar a cabo el montaje en Madrid. Aunque no se han conseguido testimonios que lo atestigüen, es muy probable que Quinto conociese, además del texto original, la existencia de la labor de Ocampo. Sin embargo y, teniendo en cuenta el aire porteño de la traducción, una nueva habría resultado indispensable para su puesta en España. De hecho, dejando las suposiciones aparte, lo cierto es que en el ámbito hispanohablante, la traducción de Gobernado –quien también tradujo *Epitaph for George Dillon* para el estreno del Dido– es la última de la que se tiene constancia hasta la fecha y jamás ha contado con una edición. Éste ha sido, sin duda, uno de los principales escollos para la recepción del texto de Osborne en particular y del teatro británico e irlandés del siglo veinte en general –salvo contadas excepciones como los Bernard Shaw, Wilde o Pinter...

Look Back in Anger es hoy una obra prácticamente desconocida para el gran público en nuestro país, cuyos ecos proceden más de las versiones cinematográficas de 1959 y 1989¹⁵⁵ que de los escasos montajes teatrales que han tenido lugar dentro de nuestras fronteras durante estos casi sesenta años. Como hemos visto a lo largo de este

¹⁵⁵ La primera fue dirigida por Tony Richardson –responsable del montaje del Royal Court– y protagonizada por Richard Burton. La más reciente, producida por la BBC, fue dirigida por Judy Dench y contó con Emma Thompson y Kenneth Branagh en los papeles principales.

acercamiento sincrónico a su recepción; la visión de la pieza como *extranjera*mente localista, la incompreensión de la misma en unos casos y, en otros, cierto afán por acallar el grito de impotencia de Jimmy Porter por parte de la crítica han podido minar la difusión de la obra. Este hecho, unido a la nula labor de traducción en torno a su producción, convierte a John Osborne en uno de esos autores condenados a ser un *eterno exiliado* de nuestras tablas.

7.2. OTRAS OBRAS: CENSURA Y RECEPCIÓN CRÍTICA

7.2.1. *Un sabor a miel*

El expediente que corresponde a *Un sabor a miel* es el más voluminoso de la caja, lo que nos da cuenta del interés que despertó esta obra, que se intentó montar en varias ocasiones durante la década, muchas de ellas sin éxito.

El periplo se inició el 2 de septiembre de 1959 cuando José María de Quinto presentó una solicitud para que la compañía de Germán Cobos representase la pieza de Shelagh Delaney pero, finalmente, fue prohibida. Más tarde, el 16 de noviembre de 1959 se envió una nueva petición con el mismo resultado asimismo, se introducen una serie de tachaduras en el texto¹⁵⁶.

No obstante, Josefina Sánchez Pedreño consiguió un permiso para un estreno en sesión de cámara por el Dido, Pequeño en el María Guerrero –previa solicitud cuatro días antes. El 18 de diciembre de 1959 se autorizó su representación en el Dido, Pequeño Teatro de Madrid con autorización para mayores asociados al Teatro sin tachaduras ni correcciones (AGA 73/0305; 278/59). Según Gumersindo Montes Agudo, Bartolomé Mostaza y el eclesiástico Padre Manuel Villares. Avelino Esteban y Romero que indicaba tachaduras en múltiples páginas y aconsejaba «Con esta experiencia se podría, caso de ser afirmativo el informe nuevo, proceder a una autorización limitadísima en todos los órdenes». Se firmaba el 25 de septiembre de 1960.

De Josephine se decía «es un tipo de hija “último modelo juventud nueva”. Su trato con la madre es descarado, insultante... Su idea sobre el amor está en la misma línea. Y así se entrega al primer hombre que se le pone a tiro, un negro por más señas. El marinero del que tiene luego un hijo. Se entabla la lucha con toda crudeza entre el instinto

¹⁵⁶ Sobre las traducciones de teatro extranjero y sus problemas con la censura, véanse los trabajos de Merino Álvarez (especialmente 1994 y 2009).

maternal y le deseo de evitar este hijo; y aunque prevalece el primero, la victoria es a costa de crudezas de lo más duro».

La recepción en prensa del estreno en el María Guerrero de *Un sabor a miel* fue muy dispar. José del Río Sainz «Pick» (1961) destacó en *Informaciones* la crudeza «hiriente, no sólo de diálogo y léxico, sino también de situaciones, pues a la vista del espectador y no por referencias dialogales, se desarrollan las sucesivas fases de la caída en el abismo». De acuerdo con el crítico, el deseo de modificar la realidad que Quinto esgrimía en el programa de mano era considerado como «contraproducente, pues a la vista están los resultados de “las nuevas olas”, tanto de la escena como del cine, contra las que ya lanzan gritos de Magdalenas arrepentidas François Mauriac y Jules Romain[s] entre los pensadores franceses. Nos parece el procedimiento algo así como si para provocar en el hombre una reacción contra los venenos, se le hiciese ingerir arsénico». La cita a los pensadores franceses católicos –aunque comprometidos– nos sitúa en la raíz de la crítica a la pieza, más «moral» que literaria o teatral. Por lo demás, los comentarios sobre actuación, escenografía y dirección fueron muy positivos, incluida la interpretación «más borrosa» de Narros acorde, según el crítico, con la naturaleza del papel –sí, como el lector habrá adivinado, el joven director interpretaba a Geoff. José Luis Alonso, que acostumbraba a emitir crónicas del teatro londinense en *Primer Acto* la calificó como «una de las obras más rabiosamente sinceras que se hayan escrito» (1961: 23) y suma a su crónica que tuvo la oportunidad de presenciar el estreno de casualidad durante «un domingo lluvioso de Londres, uno de esos días desesperantes, dignos del odio que les profesa el protagonista de *Mirando hacia atrás con ira*» (1961: 23), conmovido por la edad y la extracción social de la autora y gratamente sorprendido a su salida por el sencillo montaje y la verdad que exuda el texto.

Fue Torrente Ballester (1961) en *Arriba* quien, en nuestra opinión, entendió mucho mejor la pieza, no como una obra oscura, agónica y decadente sino en la concepción del realismo más amplio, con momentos de ternura y momentos dolorosos y crueles:

Las mujeres, cuando se ponen a ser realistas, van más allá, bastante más allá que los varones. En este caso, el realismo está compensado por escenas deliciosamente tiernas, por escenas poéticas, de la mejor calidad teatral y humana. Toda la comedia da la impresión de facilidad, de haber sido escrita diríamos a corazonadas o a golpes de inspiración.

El novelista, que asistió al ensayo general, se deshizo en elogios hacia el elenco y especialmente a la labor de Gobernado y su traducción. En las antípodas de la ditirámica

crítica de Torrente se situó la de Arcadio Baquero, comentarista teatral en *El Alcázar*, quien protagonizó una sonora polémica merced a su reseña publicada el 24 de enero de 1961 donde definió la obra con términos tan poco halagüeños como «basura», «inmundicia», «monstruosa», «engendro». Tal fue su desaprobación que llegó a asegurar con sorna que lo que más le había gustado de *Un sabor a miel* era la «feliz incidencia que le evitó tener que soportar las representaciones de tan monstruosa obra». Sí, efectivamente, había sido un compañero de redacción quien, finalmente, había asistido en su lugar al estreno.

La sarta de menosprecios de Baquero llevó a Miguel Narros y Antonio Gobernado, director y traductor respectivamente, a enviar sendas cartas de contestación a *El Alcázar*, que fueron publicadas el 31 de enero junto con la correspondiente respuesta de Baquero. El joven Narros le recriminaba su falta de profesionalidad y los juicios de valor que había llevado a término en su crítica. A colación de la inmundicia la sordidez de la pieza, el director alegaba:

Nada menos que desde la tragedia griega hasta nuestros días jamás ha cerrado los ojos el teatro a las debilidades, lacras y defectos humanos, antes bien, ha servido como de espejo de todos ellos y, en ocasiones, hasta de látigo con el que fustigar los vicios de la humanidad. Ciertamente que no ha conseguido nada práctico, es decir, que la humanidad no ha dejado por eso de tener vicios, pero jamás ha sido defecto teatral ni se ha calificado obra alguna de «auténtica basura» porque en ella, se hable no ya de lo mal que se llevan una madre y una hija sino de cosas peores, como [...] los crímenes de la peor especie. *La infanzona*, de nuestro Premio Nobel nada menos, no sería mal ejemplo a citar en este caso, si es que necesito citar alguno. [...] ¿Que el ambiente de la obra es sórdido? Admitido, si es que es preciso admitir lo evidente. ¿Que la obra presenta tipos poco edificantes? Admitido, también por la misma razón. Pero, ¿lo es acaso el personaje del Comendador de Ocaña o de *La Celestina*? (Gobernado / Narros, 1961)

La carta de Gobernado redundaba, más o menos, en lo expuesto en por el director cargando, de forma mucho más abierta contra el caprichoso criterio del crítico, así como reprochándole también su ausencia en el ensayo general al que Dido le habría invitado por coincidir el estreno con otra obra en la Zarzuela –se trataba de *Leocadia*, de Anouilh en dirección de Roland Pietri.

El culebrón se cerraba con la contestación de Arcadio Baquero, publicada en el mismo número donde explicaba su ausencia y ratificaba las expresiones vertidas en la crítica de la discordia. Definía *Un sabor a miel* como «teatro de cloaca» y justificaba su juicio mediante la *auctoritas* de José María García Escudero y su crítica en *Ya*:

¿Qué testimonio da, de qué acusa *Un sabor a miel*? Yo diría que más bien exhibe: exhibe perversión, inversión, locura, odios e instintos, lo que cabe en ese cubo de basura en que va convirtiéndose cierto teatro contemporáneo que se llama rebelde con la misma pueril

presunción con que se llama hombre el mozalbete que sale del burdel. La virilidad como la rebeldía no se compran tan baratas [...] obras así pasan por audaces, pero reconózcase que en punto a audacia erótica que es la que más escandaliza, algo tienen que aprender todavía de los perros callejeros. Obras así no me indignan, me producen una gran tristeza; tristeza por los que salen en ellas, por los que las escriben, por los que las aplauden, aspirando vagamente a otra cosa y no disponen de mandar amor que esa: un trapo sucio, la vuelta al zoológico como programas.

Baquero también apelaba a su deber moral como crítico católico a la hora de orientar a sus lectores «Porque así se lo ordena su conciencia y porque así –no lo olvide– pide que se haga su santidad el Papa ¿O lo ignoraba usted?» Y termina por referir cómo Narros le había visitado en la redacción hacía unas semanas y tras haber perdido los nervios, había llegado a amenazarlo con organizar un escándalo en el Teatro Recoletos durante el estreno de *Vestir al desnudo* aquella misma noche. «Realmente, todo ello resulta triste y lamentable. Confío en que si quiere ser un buen profesional del teatro [...] corregirá su irascible forma de ser» concluía Baquero.

El eco de este enfrentamiento llegó hasta las altas instancias puesto que las páginas de *El Alcázar* que dan testimonio del conflicto aparecían en la carpeta del expediente señaladas con el característico lápiz rojo.

Seguramente animado por el estreno de cámara y tras su publicación en el número 17 de *Primer Acto*, Quinto volvió a solicitar a finales de 1961 permiso para el estreno pero la Dirección General de Cinematografía y Teatro con fecha de 15 de diciembre de 1961 vuelve a denegar la petición. Sin duda frustrado por tantas negativas, presenta un recurso contra dicho acto administrativo y solicita que se revise el acuerdo anterior y que sea autorizada la representación, máxime cuando la obra no atentaba contra los intereses del Régimen ni de la Iglesia Católica. No obstante, la Administración volvió a prohibir el estreno, seguramente a causa del fenomenal revuelo generado en *El Alcázar*. La Dirección General se justificó alegando que el estreno en Dido no contaba con los permisos oportunos –algo radicalmente falso, pues en la caja se conserva el permiso del estreno para sesión de cámara– y denegó el recurso el 3 de agosto de 1962.

La obra fue prohibida y sometida a diversas tachaduras, generalmente en todas aquellas conversaciones de cariz sexual, como la que mantienen Jo y su novio durante el primer acto:

MARINERO.– Casi ocurrió, desvergonzada.

JO.– ¿Desvergonzada? Eso tú que quisiste aprovecharte de mi inocencia

MARINERO.– No me aproveché de nada, tengo escrúpulos.

JO.– Nada de eso. Es que no te dejé ir más lejos. (ms., 119)¹⁵⁷

O diversos parlamentos de Helen que «atentan» contra los usos y costumbres del Régimen «HELEN.– Menos mal que existe el divorcio (ms., I 34)»; «HELEN.– Además, echar al mundo a un crío no nos crea ninguna obligación para con él» (ms., I 14) o incluso contra los principios religiosos más básicos «HELEN.– A dios gracias, por ese final. El cielo debe de ser un infierno. Solo los pecadores arrepentidos acaban allí. Todas las refinadas cocottes y los grandes políticos acaban allí, ¿no es eso?, tratando de sacarle beneficios a la eternidad y a su pequeño dios de hojalata (ms., I 35). Y, por supuesto, expresiones «malsonantes» o abiertamente ásperas como las que aparecen en prácticamente la totalidad de conversaciones entre Helen y Jo: «Sabes cómo te llaman en el barrio? La putilla tonta» (ms., I 16).

Por supuesto, uno de los personajes más controvertidos en la obra, sin duda alguna es Geoff. Su homosexualidad es tratada en el original de una manera abierta que, lejos de producir una caricaturización o una afectación como muchas veces sucedía en estos casos –en una tradición que se remontaba a la de los lindos del siglo XVII–, Delaney hacía del joven el personaje más moral y más humano de toda la pieza. Obviamente, esto era demasiado para la censura del momento que, de acuerdo a la Norma 9ª 1ª de las «Normas de Censura de 1963» en torno a perversión sexual¹⁵⁸, condenó irremediamente a la obra para su representación en teatros comerciales. Los diálogos donde se dejaba siquiera entrever la sexualidad de Geoff fueron tachados: «Jo: Vamos, dime la verdad, hombre. ¿Por qué te ha echado? ¿Por tu novia? ¡No sería un chico!» (ms. II 4) y, más adelante, gestos tan inocentes como este que encontramos en acotación: «*Geof corre a ella y arrodillándose a su lado coloca el oído en su vientre*» ms. II, 9).

A la prohibición de la obra manifestada También se solicitó permiso para una representación en del TEU de la Escuela de Peritos de Gijón el 13 de julio de 1966 a quienes se les informó de la prohibición que existía sobre el texto.

A ésta se suma otra petición de informe de censura de Jaime Piñol, firmada el 18 de Octubre de 1966 para representar del día al 7 al 12 de diciembre próximo en el Teatro

¹⁵⁷ Cito a través del ejemplar mecanografiado de la obra para el informe de censura que se encuentra en la caja y el expediente referidos, donde cada acto constituye un volumen.

¹⁵⁸ La Norma 9 insistía en la sexualidad al prohibir la presentación de las «persiones sexuales como eje de la trama y aun con carácter secundario», a menos que estuviera exigida por el desarrollo de la acción y tuviera una clara y predominante consecuencia moral (9ª 1º) (Muñoz Cáliz, 2005: 138). Para más información sobre las «Normas de Censura de 1963», cfr. Muñoz Cáliz, 2005: 137-140.

de Estudios Norteamericanos de Barcelona a cargo del cuadro escénico GOGO, Teatro Experimental independiente. En un primer momento, fue denegada por la prohibición que existía pero, gracias a la insistencia de Santiago Sans, se autorizó para sesiones de cámara –como ya se hiciera con el Dido– a reserva de ensayo general. Finalmente, se estrenó el 18 de enero de 1967 en el Instituto de Estudios Norteamericanos de Barcelona, bajo la dirección nada menos que de un jovencísimo Mario Gas y con la interpretación de Emmanuela Beltrán –Emma Cohen– y la hoy novelista Cristina Fernández Cubas en los papeles principales.

Una de las peticiones más polémicas fue la fechada el 9 de enero de 1967, firmada por Víctor Andrés Catena para la Compañía Teatral de Mary Carrillo con el fin de la representación en el Teatro Arniches. Catena ya lo había intentado hacía dos años –la solicitud estaba fechada el 8 de abril de 1965, esta vez para la compañía de Amparo Baró y Francisco Piquer que no había sido autorizada. Aunque hubiese sido todo un acontecimiento contar con una Helen interpretada por la madre de las Hurtado, la obra fue prohibida en la sesión del 24 de enero de 1967. El principal escollo seguía siendo, claro, la incomodísima presencia de un homosexual en escena. El Reverendo Padre Fierro alegaba: «No puede aprobarse esta obra porque como personaje central, aparte de los otros que no son “mancos”, se presenta un invertido, “elemento” que prohíben las “normas” 9-1º». Por su parte, B. de la Torre alegaba:

La obra ya fue juzgada para su representación en sesiones de Cámara. Al solicitarla para teatro comercial, la dificultad de su autorización estriba, no en la crudeza de expresión y de situaciones, que corresponden a un ambiente distinto al nuestro que se condenan por sí mismos, sino en que el personaje noble y de efectos morales positivos, que trascienden a la protagonista, sea precisamente un invertido, lo que convierte a la intervención en eje de la trama y casi en elemento propagandístico de tales inversiones. Esto es, a nuestro juicio, el peligro de la obra y el que la hace prohibible en virtud de la norma 9, 1ª

Lo mismo opinaba Barceló que, pese a autorizarla a mayores de 18 años, destacaba la presencia de: «Un invertido que en ningún momento trata de ocultar su condición». La extrañeza de un personaje como Geoff generó un debate moral e incluso «clínico» entre los censores que nos da muestras de la pacatería imperante en aquel momento y que, lamentablemente, aún seguimos arrastrando. El censor Juan Emilio Aragonés, la consideró tan abyecta que podría producir un cierto efecto «ejemplarizante», por lo que decidió autorizarla para mayores de 18 años. En su informe, se atrevió a llevar a término un diagnóstico de la condición del bueno de Geoff merced a la cual justificaba que no pudiera ser tenida como una obra donde se mostraban «perversiones sexuales»:

Es de esas obras de clima tan absolutamente amoral que pierden sentido en cuanto se les suprime una frase. Por otra parte, el vicio y las situaciones equívocas se presentan con características tales que, a buen seguro, han de producir efectos catárticos en un público mayor de edad. En cuanto a la intervención del invertido en todo el segundo acto, debe precisarse que no se trata de un perverso sexual, sino de un caso patológico. Con razón lo llama Helen «mariquita». El muchacho no da para más. Ojo al montaje, en la escena de Jo y el Marinero del primer acto y en toda la actuación de Geoff: no vaya a hacer el director la caricatura de un marica.

Artola también redundaba con su dictamen en esta interpretación pues hablaba de una «nula atracción a la mujer» y descartaba la violación de la norma 9ª 1ª por presencia de perversión sexual.

Federico Sainz de Robles, que la consideró «malsana y turbadora», decidió autorizarla para mayores de 18 años esgrimiendo un argumento semejante al de su compañero: «El vicio y la miseria moral al desnudo, están rodeadas de tanta angustia que no creo hagan el menor mal a las personas de la citada edad. Quizá lleguen, eso sí, a aburrirlas». Es curiosa la lectura que media entre la interpretación del crítico y la de la propia Littlewood —de la que ya hemos hablado— pues el censor no puede concebir una obra mínimamente luminosa en un suburbio del norte de Inglaterra, protagonizada por una madre soltera y su amigo homosexual. Sin duda, todos elementos configuran un plano que sólo puede ser visto desde un plano profundamente naturalista en su acepción más pura: la degradación e incluso la determinación marcan la interpretación de los críticos que consideran la *A Taste of Honey* como paradigma de la infamia: «Acumulan agonía sobre la obra los ambientes tétricos, los escenarios lóbregos. Es un drama agonioso privado de toda esperanza, como una existencia condenada a carecer de estrellas».

Florencio Martínez destacaba, en conjunto, la inacceptabilidad de la moralidad de la obra y la violación de la Norma 18:

Hay una concesión en toda la obra moralmente «verde» que chocará su tratamiento en el público. La complicidad y sinceridad entre la madre y la hija aparecen excesivas, aparte de la liviandad y libertad de costumbres de todo el cuadro. Cortar o aquí o allá no resuelve este choque ya que la comedia acusa de una cierta suciedad de intención, de apurar el regusto lascivo de una familia de baja estofa que vive a caño libre las pasiones: el niño que espera Jo, el deshacerse de él, el Geoffrey que la acepta pero ella no quiere casarse...

Todas las peticiones posteriores para teatro comercial fueron prohibidas, sólo a finales de la década la censura fue algo más permisiva. Víctor Catena volvió a la carga el 6 de marzo de 1969 para la compañía de Milagros Leal y Amparo Soler en versión de Adolfo Lozano. Se autorizó, aunque se indicaba una rigurosa advertencia «para que la interpretación del personaje se cuide lo suficiente para que se manifieste más en la “rareza” que en el

afeminamiento excesivo a que se presta una deformación desbordada. Y en tal sentido conviene paliar algunas frases que le dan un carácter demasiado concreto a su anomalía». No obstante, dicho montaje debió frustrarse en ningún momento porque no hay rastro de él en hemerotecas ni en los registros del CDT.

El 12 de marzo de 1971 la compañía teatral de Ángel García Moreno solicita permiso para una representación dirigida de nuevo por Narros y protagonizada por Laly Soldevila, Ana Belén y Eusebio Poncela también en la versión de Adolfo Lozano Borroy. Por fin el texto de Delaney llegaba a un teatro comercial de la mano de un elenco inmejorable. La obra, como en el caso de *Catena*, se autorizó para mayores de 18 sin tachaduras pero «evitando una interpretación central de la obra desbordada hacia la inversión sexual, puesto que [...] su carácter es el de un ser extraño frustrado, que vuelca hacia Jo su deseo de afecto y calor humano», una advertencia muy semejante a la del permiso anterior.

Esta puesta en escena fue la primera de una fructífera colaboración entre Narros, que acababa de abandonar la dirección del Teatro Español y el escenógrafo Andrea

D'Odorico, cuya labor fue alabada sin excepción por todos los críticos que se acercaron al montaje y que terminaría de consolidarse en *La camisa*, estrenada en 1973 y de la que hablaremos más adelante.

Las críticas fueron muy favorables y la reacción del público entusiasta como la ya referida de Carlos Luis Álvarez en *Arriba* (1971). Elías Gómez Picazo (1971), que conocía los antecedentes de la obra en el *Dido*, acusó el paso del tiempo tanto en la reacción del público –esta vez sin protesta alguna– como en la cierta «caducidad» del espíritu que la obra intentaba reflejar. No obstante, el veredicto también fue muy positivo. En el *Diario de Navarra*, S. Roger (1971) destacó el trabajo como «el más perfecto de



Programa de mano de *Sabor a miel*, el montaje más recordado de la obra de Delaney. Biblioteca de Teatro Contemporáneo. Fundación Juan March. Sig.: T-Pro-Bea-S

Miguel Narros» y señalaba el jalón que esta obra suponía en su carrera con respecto a su inmediata trayectoria en el Teatro Español con la puesta en escena de clásicos y, además, ponía de realce el enorme retraso que había sufrido la obra en llegar a un escenario comercial. A este respecto, se planteaba también la gran pregunta: «¿Invalidan estos años el contenido y el “mensaje” urgente que para la sociedad inglesa de los años cincuenta podía tener la obra?» y respondía de forma contundente:

Pensando en el espectador medio español que acude al teatro creemos, sinceramente, que no. No queremos decir que la situación política y económica de Inglaterra en aquellos años sea semejante a la actual española, sin embargo, la coincidencia puede estar en la élite de espectadores teatrales británicos para quienes escribieron los «jóvenes iracundos» no muy diferente al tipo de espectadores que en Madrid van normalmente al teatro.

Finalmente, el 23 de enero de 1973 se vuelve a solicitar un permiso de censura por parte de Antonio Díaz Zamora para su representación por el Grupo Quart 23, en versión de Adolfo Lozano Borroy. Como en el caso anterior, se autorizó con las mismas prevenciones.

Es curioso cómo en el caso de *Un sabor a miel*, la versión de Antonio Gobernado, tan alabada por Gonzalo Torrente Ballester por haber conseguido trasladar la crudeza del inglés original a la lengua castellana sin perder frescura y sustituida por la de Adolfo Lozano Borroy, quizá, tras tantas negativas por parte de la censura, más suave.



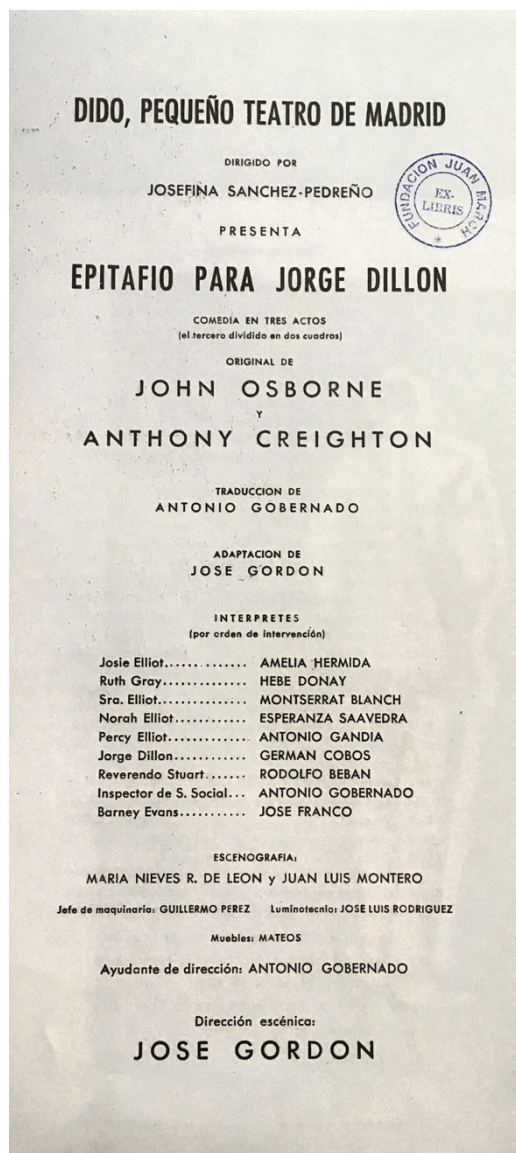
Ana Belén y Agustín Ndjambo durante el primer acto de *Sabor a miel*, dirigida por Miguel Narros en el Beatriz. Foto: Santos Yubero.

7.2.2. Epitafio para Jorge Dillon

En su encomiable labor de difusión del teatro extranjero en Madrid, Dido, Pequeño Teatro montó la obra de Osborne y Anthony Creighton en 1961; cierto es que la elección de la pieza no deja de resultar sorprendente si tenemos en cuenta que se considera una obra menor en la trayectoria del primero y que en Inglaterra no gozó de un gran éxito. Movidos, quizá, por el personaje principal –más o menos semejante al Jimmy Porter que tantas

alegrías le había dado a la compañía– Sánchez-Pedreño y los suyos se embarcan en esta aventura capitaneada por José Gordón – cofundador junto con José María de Quinto de La Carátula– y, de nuevo, con Germán Cobos en el papel principal. Lamentablemente, en esta ocasión, el experimento no resultó demasiado satisfactorio. De acuerdo con Estrada (2001: 298), la traducción española de la obra, también de Antonio Gobernado, fue aceptada con tachaduras y, finalmente, se estrenó el 1 de marzo en el Teatro Goya de Madrid.

Salvando algunos defectos de proyección por parte de los actores, el juicio de Marqueríe (1961) fue favorable al trabajo realizado por la compañía aunque implacable con el texto: «Hace muchos años, Leonormand hizo algo parecido, pero mucho mejor en *Los fracasados*. Esta pieza de Osborne, dicho sea con todos los respetos debidos a sus admiradores, nos parece vieja, pesada, aburrida, con poca enjundia y un verbalismo



Programa de mano del montaje del Dido. Fundación Juan March (T-Pro-Dido-E)

vacuo y en muchos instantes inaguantable». En nuestra opinión, Prego (1961) en *Informaciones* supo entender mejor la esencia de la obra pues, si bien, como apunta Marqueríe, la historia del artista fracasado es hartó conocida –renuncias y lamentos incluidos– no por ello deja de resultar actual o desgarradora. Es cierto que, en comparación con sus obras posteriores, la temprana colaboración con Creighton es mucho

menos arriesgada en cuanto a lenguaje y tensión dramática, precisamente uno de los fallos que Torrente Ballester subrayó en *Arriba*. En lo que sí coinciden ambos críticos es en la poca conexión que existió entre escena y patio de butacas. El público se aburrió y, según *Informaciones*, aplaudió solo cortésmente —«Ésta es una de las ocasiones en que se produce la más abierta discrepancia entre el público y el firmante», llegó a afirmar Prego. Al parecer, el problema residió en el ritmo de la pieza que, según Mostaza (1961), arrancó de forma ágil pero fue decreciendo hasta desplomarse en el tercer acto. José Franco como Barney Evans fue muy celebrado entre los críticos, del mismo modo que Hebe Dornay como Ruth. Por su parte, el trabajo de Germán Cobos, experto en interpretar a los héroes de Osborne, fue también encomiado aunque con alguna salvedad. José Monleón se suma a la nómina de críticos con el montaje de Gordón, a la que califica de «Decepción. Total y profunda decepción» (1961: 47) y señala que también en París Guy Dumur en *Théâtre Populaire* recibió la obra con duros comentarios; Monleón tilda la dirección y la interpretación de discretas y el texto de monótono, salvando solo de la quema la interpretación de Germán Cobos.

7.2.3. *Raíces*

El 14 de septiembre de 1966 en el Teatro Valle-Inclán se estrenó *Raíces*, la pieza central de la Trilogía de Arnold Wesker en versión de Juan José Arteche, dirigida por José María Morera y con María José Alfonso como Beatie Bryant. Completaban el notable elenco Eugenia Zúffoli, Teresa Tomás, Ángeles Puchol, Erasmo Pascual, Antonio Gandía, Manuel Andrés, Vicente Cruaños y Pedro del Río.

La obra no sufrió demasiados problemas con la censura (AGA 73/09555; 233/66) y se autorizó para mayores de 18 años, si bien se incluyeron tachaduras y cambios: «Y entonces hacíamos el amor» por «Nos amábamos» (ms., 7)¹⁵⁹ especialmente en ciertas conversaciones «enjundiosas» donde se trataba el sexo de forma explícita. Arteche, con buen juicio, intentó recurrir —apenas unos días antes del estreno— algunas de las modificaciones. Algunos de los cortes se levantaron pero otras sentencias más «problemáticas» y términos malsonantes como «Pero para amarse, cuando se tienen más energías es por la tarde» o «puñetas», tal y como consta en el documento remitido a Arteche el 13 de septiembre de 1966 —donde se mantuvieron los cortes en las pp. 2-7 y 21 del acto primero.

¹⁵⁹ Se cita a través del ejemplar mecanografiado que se encuentra en el informe de censura ya referido.

Llama la atención cómo mientras se prohibía el «puñetas», el monólogo final de Beatie llamando al «despertar» de la clase trabajadora y la acusación de inactividad y de maleabilidad que se vertía contra ella vierte quedase intacta. Es curiosa la postura de los censores pues pareciera que no habían sabido captar el mensaje incendiario que recorría el texto de Wesker –quizá de una forma más subversiva de lo que pudiera parecernos. Irónicamente, lo que condenaron con más energía fue la defensa de Stan Mann, el «borrachín» –así lo llamaba el informante– por parte del resto de personajes. El hecho de que un determinado personaje secundario resultase más peligroso que una arenga abierta nos presenta a un cuerpo de censores que, más que pésimos lectores, seguían a rajatabla las «Normas de Censura de 1963» de forma que todo lo que no atentase contra ellas directamente resultaba tolerable. Esta ínfima peripecia en la que la censura parecía tener problemas con este carácter, interpretado en el montaje por el veterano actor Antonio Gandía tuvo consecuencias en el estreno como el crítico de *Madrid*, Leocadio Mejías (1966), nos transmitió en su texto del día 16 de septiembre:

En el camarín número 16 se habían encerrado el director escénico, José María Morera; Juan José de Arteche, adaptador al castellano de la obra y Antonio Gandía. Logramos colarnos con el prestigioso promotor de espectáculos don Fernando Collado, que allí es como de la casa. Don Antonio, amparando su desnudez de cintura hasta abajo con un tosco saco de harpillera, se hallaba compungido.

— ¡Quieren suprimir mi escena del segundo acto!

— ¿Después del éxito personal que acaba de obtener en el primero?

Parece ser que la razón era que el segundo se reduce a ser algo así como variaciones sobre el mismo tema y, al cobrarle miedo a este acto, adaptador y director dudaba en si acortarlo y el corte sólo era posible en la parte de don Antonio. Fernando Collado, perro viejo en estas lides, opinó que no era oportuna tan drástica cirugía; le hicieron caso y don Antonio marchó contento al escenario. [...] Así es de impresionante el espíritu del teatro.

La explicación que ofrece Mejías y que, por ende, debieron de presentar Arteche y Morera a Gandía, podría ser más o menos plausible en virtud, como arguye el crítico, de los nervios y temores del estreno, pero no deja de resultar extraña si tenemos en cuenta los ensayos previos y, sobre todo, los aplausos recibidos por Gandía durante el primer acto. A tenor de lo leído en los informes de censura, es muy probable que la decisión del director y de Arteche estuviese motivada por las reservas de los censores con respecto de Stan Mann, quien protagoniza una de las escenas más humanas de la obra justo en la intervención que pretendía suprimirse, lo cual iría en contra de las normas al otorgar a un personaje vicioso como «vinculante» en las ideas de la pieza¹⁶⁰ pues es Mann quien, de

¹⁶⁰ La norma 9ª 2º se prohibía la presentación de la toxicomanía y del alcoholismo realizada «de manera notoriamente inductiva» (cfr. Berta Muñoz, 2005: 138).

alguna forma, adelanta el mensaje final de la pieza aunque en otro sentido, el del abandono del marasmo y el adormecimiento a través de la conexión con el elemento natural:

STAN.— [...] Bunch o' weak-kneed ruffians. None on 'em like livin' look, none on 'em! You read in them ole papers what go on look, an' you wonder if they can see. You do! Wonder if they got eyes to look around them. Think they know where they live! 'Course they don't, they don't you know, not one. Blust! The winter go an' the spring come on after an' they don't see buds an' they don't smell no breeze an' they don't see gals, an' when they see gals they don't know whatta do wi' 'em. They don't! (Wesker, 1960: 106)

Un «vago y maleante» —en el lenguaje del Régimen— estaba dibujado con excesiva dignidad y, en su discurso, subyace un mensaje lúcido e inteligible que conecta, en su sentido último, con el de Beatie. Precisamente por esto los principales responsables debieron de querer evitar problemas ulteriores —especialmente cuando el público se «encariñó» con el viejo Mann durante el primer acto.



María José Alfonso como Beatie Bryant en un momento del montaje de Arteché. Foto: Gyenes.

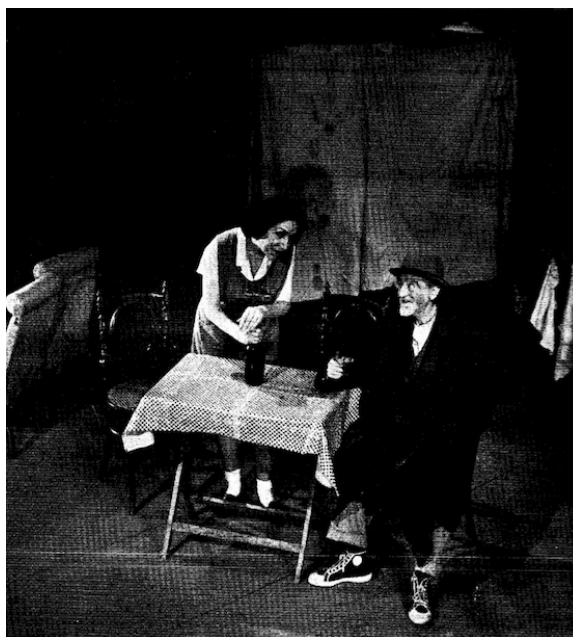
La obra tuvo una buena acogida, el experto en teatro social, Francisco García Pavón (1966), en su crítica en *Arriba*, la filiaba de acuerdo con la tradición del teatro social finisecular, aunque guardaba algunas reservas con la traducción —¡el eterno problema!— pues, efectivamente, ciertos giros del lenguaje de Norfolk, al traducirse al castellano, generaban una determinada extrañeza en boca de personajes que se llaman Stanley o Beatie y que toman té a todas horas.

En *Primer Acto*, José Monleón (1966) afirma que es «el mejor trabajo de José María Morera en Madrid» (1966:21) y solo tiene reservas con el segundo acto del montaje debido a «la ausencia del subtexto configurador del pensamiento weskeriano» (1966:21), pero en general Monleón se deshace en elogios hacia Arteché y Morera y los decorados de José Tomás, y destaca de la producción «un reparto lleno de sinceridad, entusiasmo y

amor a la obra» (1966:21). La protagonista, María José Alfonso, acapara buena parte de la atención del crítico, a quien recomienda aprender a interiorizar mejor los personajes, pero a quien tilda de «una de las mejores actrices jóvenes españolas» (1966: 21).

José Montero Alonso (1966) en *Madrid*, destacó la vinculación de la obra con los dramaturgos españoles de la época, lo que le restaba novedad entre el público. En la misma idea redundaba Nicolás González Ruiz (1966) en *Ya*:

Lo que se nos brinda como «nuevo teatro inglés»¹⁶¹ llega con veinticinco años de retraso. Ese neorrealismo de *Raíces* nos lo había dado con más profundidad el primer Buero Vallejo (no digamos el de hoy) y lo habíamos visto en el cine italiano de hace unos lustros, con humor, y no sencillamente con mal humor, que es lo que pone de manifiesto Wesker. [...] Se ve que el autor es socialista, pero domesticado, es decir, socialista inglés, y compartimos sin dificultad sus nobles sentimientos, su enemistad contra la violencia y todo lo que deja traslucir en su obra mientras nos va pintando el cuadro figurativo que nos pone entre los ojos. No tenemos, por lo tanto, nada que aprender del señor Wesker, y sus *Raíces*, no nos dan ni frío ni calor. Bien está que nos lo hayan traído pero que no pretendan que nos chupemos el dedo ante ese “nuevo” teatro inglés.



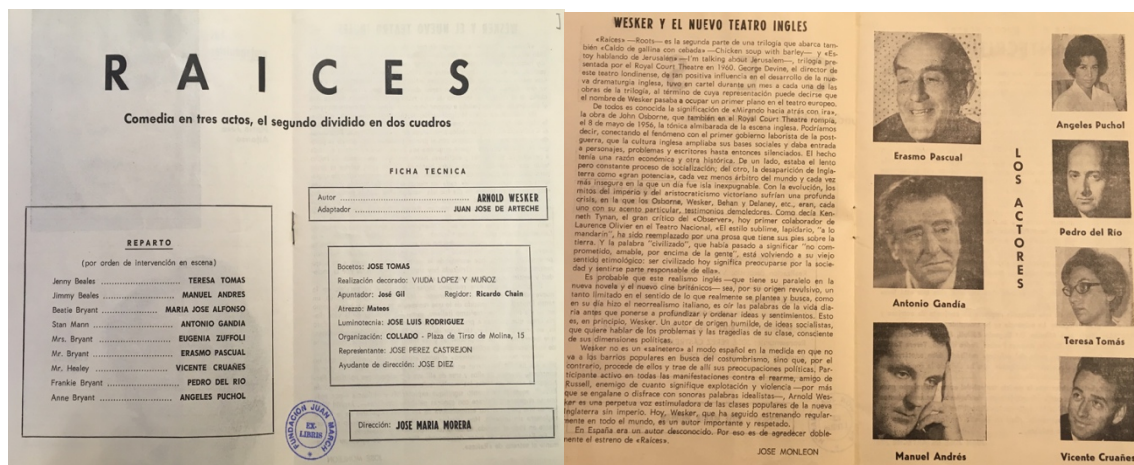
Eugenia Zúffoli como Mrs. Bryant y Antonio Gandía como Stan Man en un momento de la obra.

Aunque el crítico cae en la hipérbole con el conteo de los lustros –la obra se había estrenado en el año 59– y su contundencia es quizá excesiva a la hora de hablar de la novedad del texto pues pocas en el teatro español se había escuchado un monólogo tan extenso, tan directo y elocuente sobre la manipulación de la clase media a manos del poder y la connivencia de esta con aquellos que pretendían acallarla a través de la «hipnosis» del consumismo, la crítica es un poderoso ejemplo de la relación de semejanza que el público percibía entre el teatro británico y el teatro español hasta el punto de ser susceptible de desechar el primero por no considerarlo novedoso y quién sabe si siquiera extranjero. Con todo, el comentarista de *Ya* subrayó el anhelo de espiritualidad y humanidad que transmite el texto de Wesker frente a la materialidad imperante –dentro y fuera de la obra. Otros críticos como Pérez Fernández en *Informaciones* (1966)

¹⁶¹ Como se puede observar en las reproducciones del programa de mano, se dio mucha relevancia al estreno como parte del «Nuevo teatro inglés» –tanto en la tradicional presentación de la obra como en el artículo de Monleón que la acompañaba.

destacaban la proliferación de obras «de mensaje» y alabaron la labor de María José Alfonso y Eugenia Zúffoli. Lorenzo López Sancho (1966) en *ABC* volvía a incidir en lo escasamente novedoso de la pieza y la tildaba de «realismo socialista» para después hacerlo de «naturalismo teatral» y hablar de la protesta de la obra como protesta aburguesada frente a la auténtica vanguardia encarnada por Peter Brook y su montaje de *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat*, lo que, de nuevo, nos sitúa en la condenación de un determinado relato y la estética que hemos venido comentando en la primera parte de esta tesis. Con todo, López Sancho reconoció la capacidad de Wesker en el dibujo de personajes: «todos los de *Raíces* son seres humanos cargados de verdad, dignos de piedad en su vulgar estupidez. Todos convertidos en peleles de una sociedad demasiado mecanizada» y achacó la frialdad del espectáculo a la encorsetada traducción de Arteché, que no consiguió introducir al público en la situación y que tampoco optó por hacer una trasposición a un hogar campesino español.

En términos generales, todos los comentaristas destacaron la labor de los actores, especialmente la naturalidad de Eugenia Zúffoli en el papel de Mrs. Bryant. El montaje de Morera y la producción de María José Alfonso así como su interpretación —con algunas reservas— de la protagonista. Aunque en el expediente hay una petición de licencia por parte de María José Goyanes fechada el 31 de agosto de 1970, no ha quedado constancia de dicho montaje —en la temporada 70-71, la compañía de la Goyanes se decantó por un Sartre, concretamente *Las moscas*. Desde la puesta en escena de Morera, la familia Bryant no ha vuelto a pisar las tablas españolas.



Interior del programa de mano de *Raíces* en su estreno en el Teatro Valle Inclán. Biblioteca Fundación Juan March. (Sig.: T-Pro-Val-R).

7.2.4. *El rehén y El último adiós de Armstrong*: Dos «regalos» a España de la I y II Campaña Nacional de Teatro

La I Campaña Nacional de Teatro fue un concurso convocado por orden del Ministerio de Información y Turismo el 23 de abril de 1968 que apareció publicada en el BOE nº 102 (del 27 de abril de 1968). Según lo dispuesto, el Ministerio se acogía al Decreto Ley 11/1961 del 28 de junio que había establecido determinadas ayudas al teatro nacional basadas en el patrocinio de determinadas obras «que por sus características y alto nivel así lo aconsejaban» (BOE 102/1968, 6249). Según la orden, la experiencia llevada a cabo había manifestado «la necesidad de establecer [...] nuevos cauces encaminados a superar los particulares condicionamientos a que nuestra vida teatral se halla sometida»

Por ello, parece conveniente ensayar un sistema en el que se conjuguen el empleo eficaz y programado de los medios disponibles, el aliento a los empeños teatrales de porte y la atención a todo el territorio nacional, haciendo llegar a cada región ese noble vehículo cultural que el teatro constituye. A estas directrices responde la «I Campaña Nacional de Teatro» cuyo concurso se convoca. Si por otra parte, pudiera parecer que alguna región como las Canarias, quedaba fuera de la campaña, ello es debido al hecho de que esta temporada recibirá un tratamiento especial, parte del cual ha sido previo a la elaboración del presente concurso. Pero una empresa como la que se inicia no lograría toda su eficacia si no estuviese prevista una continuidad que evite los inconvenientes que todo esfuerzo aislado comporta. En sucesivas campañas, y con ayuda de la experiencia que esta primera suministro, se ampliará y mejorará esta tentativa de presencia y expansión de las manifestaciones escénicas a nivel nacional. Por ello, se contará con una permanente y continuada campaña teatral que enlazará, cubriendo el año entero, con otras modalidades dramáticas, líricas, musicales y coreográficas, que la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos viene ya llevando a cabo.

Efectivamente, la campaña dividía el territorio en tres zonas: norte, sur y este de las que quedaba excluido el archipiélago canario. Las bases determinaban una serie de bolos en cada una de las zonas con un máximo de 6 en cada una de las ciudades de la zona que la compañía escogiese. En el BOE del 3 de junio de 1968 se publicaba la designación del Jurado que estaba destinado a fallar el concurso y que estaba presidido por Carlos Robles Piquer, Director General de Cultura Popular y Espectáculos y dos vicepresidentes y vocales natos, todos ellos cargos políticos. Entre los vocales representantes del Consejo Superior del Teatro, propuestos por la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos se encontraban los nombres de los críticos más destacados del momento: Alfredo Marqueríe, Enrique Llovet, Arcadio Baquero y el director José Luis Alonso. Como vocal de libre designación ministerial, los críticos Lorenzo López Sancho, Mario Antolín, Juan José Alonso García y Mario Antolín Paz. Unas semanas después se publicaba la selección provisional en la orden del 21 de junio de 1968

publicada en el BOE del 24 del mismo mes –ratificada como definitiva en el BOE del 28 de agosto:

La compañía «Maruja Asquerino–Laly Soldevila–Pedro Porcel–Francisco Muñoz» de la que es empresa don Matías Yáñez Jiménez y Director de escena don Gustavo Pérez Puig, para la realización de una campaña de ochenta días de duración en la zona Norte, con la siguiente programación: *La verdad sospechosa*, de Ruiz Alarcón; *Lisístrata*, de Aristófanes; *Los chismes del pueblo*, de Goldoni; *Un marido de ida y vuelta*, de Enrique Jardiel Poncela, y *Don Francisco de Quevedo*, de Eulogio Florentino Sanz.

Compañía titular del Teatro Moratín, de Barcelona, de la que es empresa Promotora de Espectáculos, S. A. (PROMESA) y directores de escena don José María Loperena y don Adolfo Marsillach, realización de una campaña de ochenta días de duración en la zona Este con la siguiente programación: *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega; *Cara de plata*, de don Ramón María del Valle Inclán; *Tartufo*, de Molière, *La casa de las chivas*, de don Jaime Salom, y *El rehén*, de Brendan Behan.

Compañía «Lope de Vega» de la que es empresa don Ramón Tamayo Rivas y director de escena don José Tamayo Rivas para la realización de una campaña de sesenta días de duración en la zona Sur, con la siguiente programación: *La vida es sueño* de don Pedro Calderón de la Barca; *Divinas palabras*, de don Ramón María del Valle Inclán; *Madre Coraje*, de Bertolt Brecht; *Tango*, de Slawomir Mrozek, y *Hay una luz...*, de don Torcuato Luca de Tena, Se faculta a esta Compañía para dar un número limitado de representaciones del drama de Zorrilla *Don Juan Tenorio* durante las fechas que tradicionalmente se dedican a la puesta en escena de esta obra.

Si nos detenemos en las obras que configuran el corpus total, se advierte con claridad el viraje de las tendencias por las que tanto compañías como críticos apostaban y donde la presencia del realismo crítico era más bien residual –Behan y, entendiendo ese realismo en una clave más abierta, Brecht. Por otra parte, comenzaban a aparecer nombres de la nueva vanguardia, como ocurre con Mrozek en la exquisita selección de la compañía de Tamayo. Más allá de los asuntos que nos competen estrictamente, advertiremos en la selección cómo en el escrutinio se halla mucha presencia del clásico, extranjero y nacional así como clásicos modernos como Valle o Jardiel. Sin duda, se trata del repertorio «paradigmático» de los teatros populares –recuérdese el TNP de Vilar–, objetivo que, en última instancia, es el que pretendía emular el empeño ministerial, «parcheando» de alguna forma el vacío producido «en provincias» a causa de la centralización del teatro. Aunque la convocatoria no terminaba de expresarlo en estos términos, las bases quinta y sexta parecían dejarlo bastante claro:

Base quinta.– El repertorio a representar contendrá un mínimo de cinco obras. La selección se hará de modo armónico y equilibrado, de manera que figuren clásicos y modernos, extranjeros y nacionales, con preferencia de estos últimos. Las otras presentadas deberán destacar por su interés temático y su rango teatral.

Base sexta.– El Director de escena, lista de la Compañía, así como los decorados, figurines y demás complementos de todo orden, habrán de ser de primera categoría (BOE, 92: 5655)

Como es evidente, además de la selección de obras, el énfasis en la calidad y el interés artístico de las mismas así como la profesionalización del elenco y los materiales redundaban en la misma idea: la de ofrecer un teatro profesional, que cubriese un amplio espectro geográfico e histórico –no en vano y, como ya hemos comentado, el presidente del jurado, Carlos Robles, era precisamente el Director de cultura popular y espectáculos. En el repaso llevado a término por *Primer Acto* durante la II Campaña Nacional, José Monleón declaraba cómo las campañas, pese a sus buenas intenciones, no eran suficientes a la hora de cambiar –pues, en última instancia, de eso se trataba– la percepción y la relación de los ciudadanos con el teatro:

En cualquier caso, la Campaña parece tener como efecto fundamental el de su tangencialidad. Es decir, el de rozar apenas, en su breve estancia en cada ciudad, los objetivos culturales y educativos propuestos. Una ciudad sin teatro ha de acoger, necesariamente, los breves días que le sea concedido, como una fiesta, un motivo de “vida elegante” o como un acto oficial; en definitiva, como algo «aparte» del proceso cotidiano, como un paréntesis, y no como una expresión artística en íntima relación con la vida del hombre de la ciudad. La vinculación entre teatro y realidad, entre escenario y espectador, se adultera por la misma excepcionalidad de esa relación. El espectador deja de buscarse en el teatro para convertirse en juez de un fenómeno socio-administrativo llamado Campaña Nacional. Los términos pierden sentido y todo resulta grandioso y a la vez minúsculo [...] Sería interesante que quienes rigen oficialmente el teatro español se preguntaran si no es hora, vistos los resultados [...] De intentar, manteniendo la misma tensión, incrementando si es posible la cifra destinada a subvencionar el teatro, que la ayuda se establezca a través de una verdadera descentralización, favoreciendo el desarrollo de la actividad teatral regular en las distintas ciudades (Monleón, 1969: 4).

La obra de Brendan Behan no sufrió mayores encontronazos con la censura, en la primera solicitud de informe, datada el 6 de octubre de 1967 por la compañía Akelarre, se autorizó sólo para teatro de cámara y su estreno en el Teatro Campos Elíseos de Bilbao. Bautista de la Torre declaraba: «los personajes responden al ambiente, prostitutas invertidos, cierta contención permisible. Canciones y danzas dan cierta fluidez y respiro. En cuanto a la presencia de los homosexuales es sólo esporádica y con el acento indispensable para la nota de promiscuidad necesaria». Sí que se prohibía expresamente pronunciar el personaje del personaje Gilycristo –Miss Gilchrist en la versión original. Aunque se estrenó en Bilbao con gran éxito, el montaje participó en el Festival de Teatro Nuevo celebrado en Valladolid en 1968. En su crónica para *Primer Acto*, Fernando Herrero (1978: 72) destacó el montaje de Luis Iturri como el más maduro y completo de todos cuantos habían desfilado por el escenario, aunque tuvo alguna reserva con el énfasis con el que el grupo subrayó la parte espectacular del montaje. Años más tarde, el montaje fue llevado a Madrid para tomar parte en el Ciclo que el Teatro Nacional de Cámara había organizado para la temporada 70/71. Monleón, en *Primer Acto*, calificó la puesta en

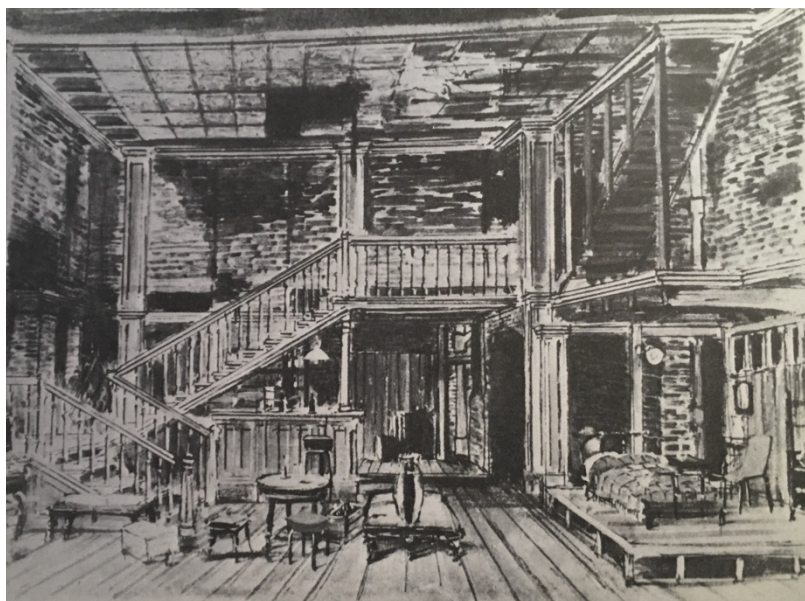
escena de Akelarre como «sólo correcta» y consideró una falla mayor las reservas observadas por Herrero al considerar que la estructura guiñolesca y la estructura musical –de nuevo, pensemos en la posible «herencia» del estreno de la obra de Behan por parte del Theatre Workshop– minimizaban la carga dramática de la pieza, «diluyendo una parte de su aleccionadora e irónica ferocidad» (Monleón, 1971b: 72).



Programa de Mano de la Compañía Moratín con el repertorio de obras para la I Campaña Nacional de Teatro. Centro de Documentación Teatral

En el estreno a cargo de la Compañía Moratín ya dentro de la I Campaña Nacional de Teatro no se han conseguido localizar críticas en periódicos, pero, si tenemos en cuenta que el montaje fue dirigido por José María Loperena, podemos guiarnos, muy someramente, por el montaje en estrenado en el Teatro Bellas Artes de Madrid el 14 de diciembre de 1973 también conducido por él. Digo «someramente» porque todo –excepto el director– había cambiado, desde la versión, antes de Martí Farreras, ahora de Jaime Salom, pasando por la escenografía, en 1968 de Burgos y en 1973 de Mampaso el elenco: Luis Prendes, Gemma Cuervo, Fernando Nogueras, Carlos Pereira, Manuel Garco, Lorenzo Ramírez, Eugenia Zúffoli, Julia Tejela, Gloria Martí, Fernando Guillén dejaron paso a otras figuras de la talla Queta Claver, Jaime Blanch, Javier Mejuto y artistas emergentes como Carmen Maura.

Las críticas fueron dispares dependiendo del cronista, Alfonso Prego en *ABC* (1973), emitió un juicio bastante favorable al conjunto del montaje y alabó especialmente el trabajo de Manuel Mampaso que, de nuevo, seguía las directrices de la escenografía única simultánea que ya pusiera en práctica en otras obras realistas anteriores así como la interpretación de la joven Maura. En este último punto, el de los halagos a Maura, fue el único con el que coincidió R.V. (1973) en *Triunfo* quien criticó el tono a ratos farsesco y



Diseño de escenografía de Manuel Mampaso para *El rehén* (Teatro Bellas Artes, 1973). (Exposición Galería Multitud, 1977).

a ratos naturalista que Loperena había querido imprimir a la obra alejándola de la original naturaleza brechtiana que otrora destacase Littlewood. Por otra parte y, aunque no tenemos la oportunidad de opinar de primera mano, la observación que el crítico lleva a término sobre el autor de

la versión parece bastante plausible pues no deja de ser cierto que Jaime Salom «parece una clara antítesis de Behan, sólo hay que repasar su producción propia», a lo que añadía:

Como era de temer, ha aproximado hacia sus concepciones ideológicas y estéticas el texto de *El rehén*, empobreciendo además su lenguaje, según se puede apreciar con la lectura directa del mismo o con su traducción castellana publicada [...] en Primer Acto. Suprimiendo diálogos, inventándose otros [...] o chascarrillos, juegos de palabras y chistes para divertir al espectador habitual del Bellas Artes.

No obstante y, en descargo del autor de *La casa de las chivas*, hemos de recordar lo obvio: que no existe una única lectura del texto por lo que Salom y Loperena no debían «pedir permiso» a la hora darle un vuelco a la interpretación «tradicional» marcada por Littlewood aunque sí parece, por lo que nos cuenta R.V., que el texto quedó, en cierta manera, desnaturalizado, sobre todo en lo que tiene que ver con la frescura del lenguaje, uno de sus rasgos, en nuestra opinión, más reseñables. En definitiva, el espíritu de la adaptación de Salom dependía en buena parte de la comprensión antibrechtiana de la obra que el dramaturgo valenciano justificaba de esta forma:

La obra está en la mejor tradición irlandesa y a la vez en la más libre y anárquica dimensión: acción extremadamente simple, burlesca, satírica, dura y humana. Por lo tanto, mi adaptación ha procurado subrayar ese libre ejercicio escénico y su clara intención antibelicista [...] Ha sido definida *El rehén* como una obra de «realismo social dramatizado» pero no en un sentido didáctico a lo Bertolt Brecht, ya que no plantea premisas para que el espectador saque conclusiones, sino que, por el contrario, lo que busca es una comunicación. Empleando recursos del teatro burlesco inglés y del vodevil francés, mantiene una tesis profunda, polarizada en tres direcciones: diatriba contra la guerra y la opresión, crítica feroz de los convencionalismos sociales y las mentalidades retrógradas y, por último, una catarsis de la sensibilidad oculta por la acción del drama (Laborda, 1973: 85).

Como podemos deducir de sus palabras, la lectura que Salom hace de Brecht está empapada de prejuicio y resulta, en nuestra opinión, demasiado cerrada. Brecht no es escritor de obras «de tesis» como parece traslucir el discurso del adaptador y, desde luego, si hay algún dramaturgo que fomenta el diálogo y espera una respuesta activa por parte del espectador, es el alemán. Aunque es totalmente lícito llevar el montaje por formas teatrales populares –de hecho, no consideramos que ello obste a la puesta en escena épica–, plantear esa lectura como contraria a las tesis del autor de *Madre Coraje* no resulta demasiado convincente. Contrastando los testimonios de S.V. y Salom, advertimos cómo este último quiso despojar a la obra de Behan de una lectura más política y la acomodó en unos parámetros más identificables con el teatro social del que hemos venido hablando en el primer bloque. Sea como fuere, es evidente que la puesta dista de la de Akelarre incluso de que protagonizaron Gemma Cuervo y Fernando Guillén, gracias a la intervención de Salom.

El último adiós de Armstrong

Encontrar *Armstrong's Last Goodbye* montada en España es una feliz rareza. El texto, traducido y adaptado Carlos Muñoz y dirigido por José Osuna, formó parte de la II Campaña Nacional de Teatro. El permiso de censura fue solicitado el 2 de septiembre de 1969 por el propio Osuna y aprobado, como de costumbre, para mayores de 18. En los informes que encontramos en AGA 73/09730; 301/69, la valoración artística es positiva y no se hallaron «peligros» potenciales en ella: «Sin reparos de fondo ni de forma», concluía el Sr. Soria. Sus compañeros, Barceló y Martínez Ruiz, fueron algo más concretos. El primero la definió:

Conjunto de episodios en torno a las discrepancias existentes entre los reyes de Escocia e Inglaterra y sus vasallos. Retrato, a veces duro, de tortuosas actitudes políticas y de ciertas conductas o morales. Las alusiones al naciente protestantismo, en nada muestran particular agresividad o intención ofensiva hacia el Catolicismo. Con un riguroso visado de ensayo general (especialmente para las escenas de amor), la obra puede ser aprobada.

Por su parte, Martínez Ruiz, en una lectura ingenua de las auténticas intenciones de Arden y, sobre todo, de ese tiempo de la mediación tan utilizado en el drama histórico, apuntaba:

No parece que deba sacarse la obra de un contexto histórico y documental ni excesivas y directas actualizaciones. Al fin y al cabo, el bandido es colgado y no hay duda de que lo podía merecer. El problema religioso es lo más grave, aunque el alejamiento es indudable, el bandido se convierte al luteranismo y se considera justificado, pero la justicia del rey no lo cree así que lo cuelga. *El último adiós de Armstrong* es una obra extrovertida y llena de tensión crítica que calca un tiempo confuso, bárbaro y desordenado.

En la II Campaña Nacional, se seleccionaron, de nuevo, tres compañías: Grupo Teatro-70 en la que figuraban como empresarios Leonardo Echegaray y Adolfo Marsillach. Marsillach desempeñaba, claro, las labores de dirección junto con Alberto Miralles y Antonio Malonda. Teatro-70 había elegido *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega; *Réquiem por un tiempo pasado*, de Juan Antonio Castro, *Águila de Blasón*, de Ramón del Valle-Inclán; *César y Cleopatra*, de G.B. Shaw y *Después de la caída*, de Arthur Miller en versión de José Méndez Herrera. Otro año más, la Compañía Lope de Vega, resultó una de las seleccionadas con Ramón Tamayo como empresario, José Tamayo como director de escena –ayudado, eso sí, por Luis Balaguer–. Curiosamente, los Tamayo presentaron un programa semejante al del año anterior, pues mantenían *La vida es sueño* y *Tango* y añadían *Tartufo* en versión de José López Rubio, *La molinera de Arcos* de Casona y *La muralla china*, de Max Frisch. Cerraba la terna la Compañía Dramática Española, donde figuraba como empresario y director de escena de José Osuna con *La inocente sangre*, de Lope de Vega; *El embrujado* y *Ligazón*, de Ramón del Valle Inclán, *El concierto de San Ovidio*, de Buero; *Adriano VII*, de Peter Luke en versión de José López Rubio y *El último adiós de Armstrong*, de John Arden, en versión de Carlos Muñiz¹⁶².

La representación estaba protagonizada por Julio Núñez, Isabel Pradas, Estanis González, José Codoñer, Guillermo Hidalgo, Rafel Feijoo, Pedro del Río, Antonio Carreras y contaba con secundarios que devendrían en actores de primera fila como Marisa Paredes. La escenografía corría a cargo de Sigfredo Burmann.

Las reseñas que se conservan del montaje quedado de la pieza, lamentablemente, no son los mejores. En *Primer Acto*, se recogía la opinión de Pérez y Borges en el periódico *La Tarde*:

¹⁶² El jurado de la II Campaña mantuvo en la nómina a los mismos cargos políticos del año anterior. Como vocales del Consejo Superior del Teatro propuestos por la Dirección General de Cultura Popular se encontraban: Hermann Bonnín, Adolfo Prego y Juan Emilio Aragonés. Como vocales de libre designación, José Giménez Aznar, José María Rincón y César Oliva (*BOE*, 140: 1981).

Desafortunada por completo ha sido la elección de esta obra para figurar en la programación de la Campaña Nacional de Teatro. Mal final para unas representaciones, cuyo cómputo definitivo sería: altibajos, vaivenes, sin una línea temática concreta. Ni la obra, ni los actores ni el montaje, ni la dirección, estuvieron a la altura de unas representaciones de la Compañía de Osuna y la Campaña de Teatro merecen (Monleón, 1969: 4).



EL ULTIMO ADIOS DE ARMSTRONG	
REPARTO	
(por orden de aparición)	
Lindsay McGlass	JULIO NÚÑEZ
1.º embajador inglés	ALBERTO ALONSO
2.º embajador inglés	JOSE CODONER
1.º embajador escocés	ARTURO ARMADA
2.º embajador escocés	ENRIQUE VIVO
Secretario inglés	RAFAEL FEIJOO
Secretario escocés	PEDRO DEL RIO
Wamphray	FRANCISCO RACIONERO
Armstrong de Gilnockie	GUILLERMO HIDALGO
1.º Armstrong	ESTANIS GONZALEZ
2.º Armstrong	ANTONIO CARRERAS
Gilbert Stobs	FERNANDO BAEZA
El joven Stobs	ENRIQUE VIVO
Meg	SANTIAGO BELTRAN
Mujer de Gilnockie	MARISA PAREDES
Evangelista	ISABEL PRADAS
La dama	PEDRO DEL RIO
La criada	ASUNCION SANCHO
Alcaide	JULIA PERA
Secretario del Cardenal	RAFAEL FEIJOO
Secretario de Lord Maxwell	JOSE CODONER
Secretario de Lord Johnstone	ARTURO ARMADA
Capitán de la Guardia	RAFAEL FEIJOO
El Rey	GUILLERMO HIDALGO
Mensajero	SANTIAGO BELTRAN
	FERNANDO BAEZA
La acción en Escocia, siglo XVI	
Decorados: SIGFREDO BURMAN	
Ayudante de Dirección: J. ENRIQUE CARRION	
Director de escena: JOSE OSUNA	

Pág. 18 del completísimo programa de mano de *El último adiós de Armstrong*, donde aparecía cumplida información del repertorio para la II Campaña Nacional de Teatro de la Compañía Dramática Española y fotos del elenco.

7.2.5. La cocina

El primer permiso para montar la obra de Wesker en castellano –en versión de Juan Caño Arecha– está fechado el 19 de diciembre de 1972 (AGA 73/09997; 695/72). Zubiaurre, Vasallo y Castelló emitieron dictámenes bastante satisfactorios incluso con lo que tenía que ver con la calidad de la pieza y su importancia dentro del teatro contemporáneo, que Vasallo destacaba.

Las principales reservas de los censores que, como de costumbre, autorizaron la obra para mayores de 18 años, tuvieron que ver con el lenguaje. Aunque la obra había

sido autorizada en Cataluña¹⁶³, el Jefe de Sección de Promoción Teatral se mostraba reacio a incluir lenguaje malsonante en la pieza y, en una carta dirigida al Subdirector General de Teatro, fechada el 26 de diciembre de 1972 manifestaba: «Comprendo y



Un momento del montaje de Narros. Centro de Documentación Teatral. Sign.: 602357

comparto en parte la opinión de los que sustentan que tal estilo literario responde a una realidad ambiental, definidora de personajes y situaciones, que no están escritas por el autor con sentido provocativo o con el deseo de ensuciar innecesariamente un texto, pero razones de peso, que tú conoces igual que yo, no aconsejan un excesiva liberalidad a la hora de decidirse sobre el particular».

El Subdirector, seguramente ocupado con las festividades navideñas, no respondió a las tribulaciones de su colega, de forma que el Jefe de Sección hubo de repreguntar por el

asunto ante la insistencia de un infatigable Narros: «Miguel Narros me llama continuamente preguntándome por *La Cocina*». Seguramente para agilizar la gestión, Antonio Redondo Pérez de Garzón, empresario de la compañía Corral de Comedias solicitó una revisión del expediente el 20 de julio de 1973 –esta opción ya había sido planteada por Narros en su requerimiento al Departamento de Promoción Teatral–. Finalmente, quedó aprobada para mayores de 18 sin tachaduras y se estrenó el 7 de septiembre de 1973 en el Teatro Goya de Madrid. La crítica en *ABC* resultó muy favorable, tanto del texto como del montaje. La labor de coordinación de Narros fue muy celebrada así como la escenografía de D’Odorico que «crea con materiales plásticos un mundo aséptico, un clima de quirófano para extirpar esas excrecencias del espíritu que conocemos con el nombre de “ilusiones”» (Anónimo, 1973: 81). El montaje gozó de un éxito mayúsculo entre el público hasta tal punto que también *ABC* le dedicó un reportaje firmado por Santiago Castelo, donde se incluía una entrevista a Juan Sala, que interpretaba el papel de Peter. Llama la atención el tono de este texto por el –quizá

¹⁶³ *La cuina* había sido montada por la Compañía Palestra bajo la dirección de Ramón Ribalta y en traducción de Jordi Bordas en el Auditorio de la Caixa d’Estalvis de Sabadell el 30 de enero de 1972.

excesivo— triunfalismo que desprende, pues presentaba el montaje de Narros como una especie de mayoría de edad del teatro español del momento: «La gran comedia de Wesker que triunfa en el teatro Goya y que da idea del nivel a que ha llegado el teatro en Madrid y de la preparación alcanzada ya por los espectadores españoles [...] Considerada una de las mejores obras que se han estrenado en España en los últimos años, la crítica ha sido justa en sus elogios a esta magnífica versión de Miguel Narros y Corral de Comedias» (Castelo, 1973: 129).

Ricardo Domenech en *Primer Acto* también alaba el montaje y lo considera «el primer estreno importante que se hace aquí del teatro de Wesker» (1973-74: 97) —no en vano, el propio autor se personó en el madrileño teatro de Goya y fue entrevistado en el número anterior de la revista— y valora especialmente que se produzca en medio de lo que, a su juicio, es un erial de estrenos de calidad. Domenech tiene halagos para el extenso reparto «todos eficaces y disciplinados» (1973-74: 98), pero destaca a Joaquín Hinojosa (como Paul), Juan Sala (Peter), Óscar Vidal (Gastón) y José Renovales (Dimitri). La crítica de Domenech también destaca el papel de Narros como adaptador de Wesker, que ha «recreado este universo dramático con imaginación, con libertad, con un extraordinario sentido plástico» (1973-74: 97).



Afiche publicitario del montaje de Narros.
(Publicado en *ABC* el 29 de septiembre de 1973).

8. EL REDESCUBRIMIENTO DE LA REALIDAD EN LOS AÑOS 50: ARTE Y COMPROMISO

Quien huye del mal gusto cae en el hielo
Pablo Neruda («Sobre una poesía sin pureza», 1935)

Al término de la II Guerra Mundial, como hemos comentado en el primer bloque de nuestra disertación, se produce en Europa una radical preocupación por el estatus del hombre en el Mundo que lo lleva a convertirse en el centro de la creación artística. De igual forma sucede con el cuerpo social y con sus integrantes más desfavorecidos, hacia los que, como había sucedido ya en los años treinta, el artista se detiene a mirar y comprender. Esta preocupación humanística rechaza la posibilidad del arte puro, el juego y la intranscendencia. Así, muchos artistas vuelven a crear mirando a través del cristal en lugar de ensimismarse con la belleza del mismo vidrio, como señalaba Ortega en *La deshumanización del arte*. Decididamente y, bajo estéticas muy distintas, si algo caracteriza esta etapa es el hallazgo del Ser Humano y lo ordinario como buscapié de la creación. Comenzaba la rehumanización.

8.1. «AS FOUND», ARQUITECTURA, FOTOGRAFÍA Y PINTURA

Esta tendencia, extendida en América y Europa, produjo muchos y jugosos frutos en todos los ámbitos de la cultura. Uno de los más destacados lo encontramos en la arquitectura y el urbanismo. En el octavo Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, celebrado en 1951, se planteó la necesidad del lugar que expresara el «sentido de comunidad». Durante una de las sesiones, el arquitecto holandés Jaap Bakema declaró: «Cuando el aislamiento del hombre sobre las cosas se destruye, en ese momento, descubrimos la maravilla de la relación entre los hombres y las cosas. Ese es el momento del CORE: el momento en que nos damos cuenta de la plenitud de la vida mediante la acción cooperativa» (*apud* Álvarez Lombardero, 2010: 53). Como señala Álvarez Lombardero (2010: 53), «estas palabras reflejaban un estado general de ánimo, de tono existencialista, dentro de los jóvenes arquitectos de posguerra, que creían en la necesidad de una solución urbana capaz de reconstruir tanto el potencial físico de las ciudades devastadas como las cualidades sociales humanas, ausentes en los nuevos desarrollos masivos urbanos» – véase el punto de contexto histórico para más información sobre el desarrollo de planes de urbanismo en Reino Unido y su impacto sobre la ciudadanía. Dentro del nuevo relevo

generacional a la escuela de Le Corbusier, destacaban Alison y Peter Smithson, arquitectos británicos, padres de lo que se llamó «nuevo brutalismo», esto es, respetar el material empleado tal y como éste se encuentra y no escamotear ningún detalle de la construcción. Una forma de construcción honesta y austera pero profundamente preocupada por la relación entre la casa y sus alrededores, por el interior y el exterior – algo que, como hemos comentado en el capítulo consagrado al espacio, no era baladí en esta época. El edificio en contacto con el Hombre y, el Hombre, a su vez, conectado con sus semejantes.

No en vano, en 1990, los Smithson denominaron «As Found» a todo el movimiento cultural que estructuró el medio siglo en Inglaterra y que se nutrió de la realidad como inspiración y surtidor de materia artística. Se trataba de «a perceptive recognition of reality, a new seeing of the ordinary, an openness as to how prosaic “things” could re-energise our inventive activity» (Smithson, 1990: 201-202). Aunque si nos detenemos en su obra y, sobre todo, en la de los artistas que integraron la mítica exposición *Paralell of Art and Life* celebrada en el Institute of Contemporary Arts y comisariada por el fotógrafo Nigel Henderson, no podríamos hablar de una «estética realista»; encontraremos cómo en la raíz de todo el evento destacaba más el hecho de «escoger» de entre lo que esa realidad tenía que ofrecer que de diseñar o de crear. Se trataba, por tanto, más bien de un traslado, en términos artísticos, de la raíz de lo real al arte, en ningún caso de una «estilización» o un escamoteo de sus elementos menos agradables –de nuevo, el «brutalismo». Los críticos Lichtenstein y Schregenberger (2001: 9) afirman sobre el «As Found»:

It wants to and can determine everything with which it is concerned only in terms of relations. In that sense it is aesthetic within a realistic approach to the world. It is ethical in its deep respect for that which is. Insight encourages its interest in that which is «reality». The aesthetic is not only the beautiful; the ethical is not only the good; the insightful is not only the true. [...] As Found is a concern with the here and now, with the real and the ordinary, with the tangible and the real – not with high-flown visions and enraptured ideals.

En «As Found», la realidad de las imágenes era un prerrequisito para el trabajo del artista, de ellas se partía para evocar un ideal abstracto. Esto se ejemplifica de manera paradigmática en las fotos de Nigel Henderson, artista que se mudó al obrero barrio de Bethnal Green con su esposa, Judith Henderson, una de los antropólogos a cargo del

célebre proyecto de J. L. Peterson «Discover Your Neighbor»¹⁶⁴. El estudio pretendía acercarse a la vida del barrio y determinar hasta qué punto influían los aspectos históricos en la clase trabajadora, —en este caso relacionados con las profundas transformaciones que estaba sufriendo Inglaterra en aquel momento. Las fotos de Henderson muestran un barrio lleno de vida y la calle como elemento estructurador de existencias, recuerdos e



N. Henderson - Chisenhale Road (1951)

intercambios sociales. En este sentido, su obra es una clara muestra de ese acercamiento al pueblo, de la intención de mezclarse con él y, en última instancia, de la «contaminación» entre el estudio científico de la comunidad y la representación artística del mismo, en una especie de viaje de lo individual a lo general. Se trata de una fotografía casi documental, imbuida de cierta

nostalgia por un mundo, el de la vida de barrio, que estaba a punto de desaparecer. Lichtenstein y Schregenberger destacan cómo «he took the step from mere recording to the creation of reality. He photographed things in their materiality and in their immediate presence as *matières bruts*. Consequently, he should not be compared to a reporter seeking sensation, nor should his photographs be compared to the reportage» (2001: 84)¹⁶⁵. Henderson, junto con Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton y los ya mencionados arquitectos Alison y Peter Smithson —muy interesados en demostrar la necesidad de los

¹⁶⁴ Los estudios antropológicos vivieron en aquel momento un grandísimo desarrollo en Gran Bretaña —ya hemos hablado de Willmott y Young— y, en muchos casos, con resultados determinantes para el Arte, especialmente en el ámbito arquitectónico, que comenzó a reflexionar sobre la deshumanización de ciudades y barrios a partir de sus aportaciones. Sin ir más lejos, los Smithson ilustraron su proyecto *Urban Re-Identification Grid* (1959) con las fotografías de Henderson.

¹⁶⁵ Nigel Henderson declaraba cómo en aquella época pretendía hallar una cierta esencia de lo británico a través de la tipicidad —quizá a la manera lukácsiana— «I was consciously sometimes looking for chunks, bits of typification of Englishness —including the cliché “British Oak” and all that and I still won’t avoid it, it meant something to me. I think of these notions of the steadiness of the English character —and the war brought it out— and I found it very impressive, playing cricket in the Street for instance was something I’d longed romantically to do» (Warren, 2009: II 687)

ciudadanos de encontrar un hábitat como un elemento de unidad que contrastaba dramáticamente con la intervención tecnológica y los nuevos planes urbanísticos—formaron el Independent Group: claro antecedente del *pop art* no solo en Gran Bretaña sino también en Estados Unidos (2012: 303).

En principio, el «As Found» destaca por presentar el descubrimiento de aquello que, presumiblemente no tiene ningún tipo de trascendencia y la decidida intención de crear algo importante a partir de ahí. Lo mismo sucederá, como veníamos comentando, en el cine pero también en el teatro, nuestro campo de estudio donde, como hemos comprobado, ese interés por «lo ordinario» se utilizará de forma subversiva contra el discurso oficial.

En el caso español, el parangón con la fotografía de Nigel Henderson podríamos hallarlo, sin mucho esfuerzo, en múltiples fotógrafos del momento. Destaca el caso del Grupo Afal, capitaneado por José María Artero García y Carlos Pérez Siquier, director y secretario respectivamente de la revista Afal, creada por la Asociación Fotográfica de Almería que, de alguna forma, estructuraba a todos sus miembros, entre los que encontramos los nombres de Gonzalo Juanes, Jesús de Perceval, Joaquín Rubio Camín, Josep Maria Casademont, Alberto Schommer, Xavier Miserachs, Ramón Masats, Oriol Maspons, Julio Ubiña, Francisco Ontañón, Jesús Aguirre, Joan Cubaró, Gabriel Cualladó, Francisco Gómez, Joan Colom o Ricard Terré.

La labor de estos artistas es tremendamente semejante a la de Henderson en estilo y postulados pues, aunque heterogéneos, los fotógrafos que integraron el movimiento abandonaron como él el academicismo para preocuparse por la labor del social fotógrafo y por la indagación en el medio que les rodeaba y por una elevación desde el caso concreto a mensajes generales sobre la España del momento. Todo ello, por supuesto, desde una modernidad y una frescura que les granjeó enemistades en el salonismo que «frente a la afirmación de una nueva sensibilidad mostrada mediante una nueva estética, [...] ejerció la negación en cada uno de los elementos en los que Afal se manifestaba, desvirtuando su crítica en un conjunto de recetas en el plano formal, una serie de negaciones concretadas en el decálogo academicista» (Terré Alonso, 2006: 12), acostumbrados a una fotografía con la tendencia a lo pictórico y deudora, en buena parte, de sus postulados. Afal ha sido estudiado generalmente por oposición a la fotografía de salón, adocenada, burguesa, marcada por unos cánones. El grupo va mucho más allá. Según Terré Alonso, Afal parte de la base del reconocimiento de «lo otro» como buscapié de su estética. En este sentido, podemos hablar de neorrealismo o realismo en tanto que «una apreciación

de sus intenciones desde un punto de vista exterior, puesto que las intenciones del Neorrealismo [...] son coincidentes en muchos aspectos con las intenciones y la ideología de *Afal*» (Terré Alonso, 2006: 74). No obstante, los miembros del grupo prefirieron definir su quehacer artístico en base a otros términos; por ejemplo, Ricard Terré se refería a su obra como «Fotografía verdad», Casademont como «Fotografía viva» y Cualladó como «Fotografía esencialmente humana». Como es evidente, estos adjetivos podrían ser aplicados a la práctica totalidad de las obras teatrales de las que nos hemos venido ocupando. José María Artero (1960: [9]), en el número 24 de *Afal* sostenía:

La revista *Afal* rompió sus primeras lanzas en defensa de una fotografía española más joven, menos académica, más real, menos «artística» más viva, menos formal, más europea, más inquieta, más actual, realista y documental de lo que venía siendo hasta el momento. Y una vez y otra fueron llegando nuestros números a manos de los insatisfechos, de los que dudaban que «la otra» fotografía fuera la única posible, de los que intuían que debía haber algo más.

Como evidencia el estudio tanto de los artículos del grupo como de la correspondencia que han llevado a cabo los especialistas, se advierte en todos ellos una preocupación ética y una reflexión sobre la labor social del fotógrafo. Terré Alonso señala la insistencia en «salir a la calle» como una de las ideas fuerza del grupo, apostando por un trabajo testimonial y la búsqueda de una nueva belleza (2006: 57). Es curioso cómo *Afal*, de tendencia internacionalista es, al mismo tiempo, muy nacionalista. Nacionalista en un sentido necesariamente opuesto al refrendo de una serie de valores que, de tan repetidos, caían en lo caricaturesco, sino en el interés por lo cotidiano: «Se trata de una actitud de respeto a la realidad, de un realismo que hace que lo folklórico quede en un segundo plano e importe más la complicidad del que está inmerso en esa circunstancia» (Terré Alonso, 2006: 59). Giuseppe Turrone opinaba que, en las fotos de Terré sobre la Semana Santa, había una protesta subyacente que no existía en las fotos de temática religiosa de Italia (1960: [11]).

Otros grupos más pequeños, documentados en la propia revista *Afal*, como el catalán El Mussol, tenían objetivos semejantes: «Disentimos abiertamente de la tónica que predomina hoy; queremos luchar contra el conformismo y los amaneramientos. Nos gustan los caminos no trillados. [...] No preconizamos lo abstracto ni el impresionismo. Nos apasiona lo concreto, lo definido y a ello nos entregamos en cuerpo y alma» (Artero, 1962: [25]). A él perteneció otro de los grandes de la fotografía en nuestro país, Joan Colom, que declaraba en 1999: «Yo no sabía que estaba haciendo fotografía social en aquel momento. Yo solo hacía fotografía y buscaba imágenes que me emocionasen. A veces he empleado este término para definir mi trabajo, pero para mí quiere decir simplemente que no hago paisajes o bodegones. Yo hago la calle. Con mis fotografías busco ser una especie de notario de una época» (Vv.AA, 2013: 41). En su caso, es evidente que su exposición «La calle» en Aixelà en junio de 1961 podría ser un buen ejemplo de ese compromiso testimonial al que el artista se refiere. Como señalan Balsells y Ribalta: «Colom no solo participa de las poéticas de la fotografía humanista y de la



Carlos Pérez Siquier - La Chanca,
Almería (1957-58)

expresión de la condición de una ciudadanía sometida a una dictadura sino que también participa de la concepción dominante de la fotografía como lenguaje universal y transparente en el que las condiciones de la representación no se ponen en cuestión» (Vv.AA., 2013: 34). Colom fue el testigo de las realidades más deprimidas de la Barcelona de los sesenta. Especialmente conocida es su serie sobre la prostitución del Barrio Chino, de ahí su aserto «Yo hago la calle», sin duda en un claro juego de palabras pero también en una clara identificación con lo retratado, en una clave claramente humanista pues, al tiempo que las instantáneas denuncian las miserias del Régimen y de

esa mitad invisible, tampoco alentaba, como indican Balsells y Ribalta a la insurrección de las clases fotografiadas.

Paralelo a Afal, a El Mussol o a la Agrupación Fotográfica de Barcelona, debemos mencionar La Palangana, de Madrid, con un ideario muy semejante y también volcados en el reflejo de lo cotidiano, de la realidad de los extrarradios. Entre sus componentes, algunos vinculados también con el grupo almeriense ya mencionado: Fernando Gordillo, Francisco Ontañón, Gabriel Cualladó, Gerardo Vielba, Joaquín Rubio Camín, Juan Dolcet, Leonardo Cantero, Paco Gómez, Ramón Masats y Sigfrido de Guzmán. Su trabajo, como el de, en realidad, estas otras corrientes de la fotografía han sido calificadas de «neorrealistas» si bien muchos de ellos, como hemos visto al hablar de Afal, no utilizaron esa denominación. Como el lector habrá intuido, no podemos acercarnos a estas escuelas sin tener en cuenta «The Family of Man», organizada por el MoMA en 1955, ejemplo perfecto de fotografía humanista que tendrá un impacto definitivo en España aunque, de nuevo, muchos de sus protagonistas, como es el caso de Joan Colom¹⁶⁶, no hubiesen tenido oportunidad de conocer las fotografías de la muestra comisariada por Edward Steichen¹⁶⁷. Otros grandes y recordados proyectos como *The Americans*, de Robert Wright, se desarrollaron también en la línea del testimonio y el reportaje, dando cuenta de las desigualdades entre razas y géneros en los Estados Unidos de su tiempo, volcados sobre la forma humana en la fotografía ergo muy semejantes a la ética y la estética que subyace bajo los trabajos de Colom, Terré o Cualladó.

En el ámbito pictórico, en Inglaterra, surge la Kitchen Sink School, aunque más tarde se aplique el mismo término a determinados dramaturgos. El marbete, acuñado por el crítico de arte David Sylvester en la revista *Encounter* en diciembre de 1954, se refería a la obra de los pintores John Bratby, Derrick Greaves, Edward Middleditch y Jack Smith, escogidos en 1956 para representar a su país en la Bienal de Venecia. La naturaleza comprometida y contestataria de estos artistas, así como su trazo agresivo, les vinculó rápidamente con los *Angry Young Men* –algunos de ellos calificados también de «kitchen sink dramatists», como ya hemos tenido la oportunidad de comprobar. La pintura de la

¹⁶⁶ Colom declaró en 1999: «Me enteré después [de la existencia de *The Family of Man*]. Todo el mundo hablaba mucho de «la familia del hombre», especialmente en los círculos más renovadores. Era un punto de referencia fundamental en cuanto al significado de la fotografía en aquella época, nos marcó a todos» (Vv.AA, 2013: 37).

¹⁶⁷ La exposición, una compilación de 503 imágenes de 273 fotógrafos de 68 países del mundo fue vista como un esfuerzo internacional de curar las heridas que la II Guerra Mundial había dejado. Steichen quería abarcar temas universales como el amor, la infancia, la familia, el trabajo el sufrimiento, la muerte... (cfr. Warren, 2006: II 741).

escuela destacaba por sus «interior scenes and still-lives of domestic clutter and debris» (Chilvers / Graves Smith, 2009: 371). A diferencia del «As Found», la Kitchen Sink School estaba centrada en un mundo más doméstico pero anclado en el mismo circunstante, aunque sin obviar el feísmo o el caos –y, a veces, incluso buscándolo, como demuestran las piezas de David Bratby. Algo semejante sucede en España donde, como hemos visto, la fotografía no se somete a la tiranía de lo bello sino que aplica un concepto de nueva belleza. Hablamos de realismo desde un punto de vista estético pues el trazo y los colores recuerdan al expresionismo, muchas veces muncheano –véase «Mother bathing child», de Bratby– sin embargo, la denominación se aplica desde un punto de vista contenidista, en base a los protagonistas y a los entornos «representados» como demuestran las palabras de Sylvester (1954: 62):

The post-war generation takes us back from the studio to the kitchen. Dead ducks, rabbits and fish –especially skate– can be found there, as in the expressionist slaughterhouse, but only as part of an inventory which includes every kind of food and drink, every kind of utensil and implement, the usual plain furniture and even the baby's nappies on the line. Everything but the kitchen sink? The kitchen sink too.



J. Colom - S.T. (Serie «El carrer» 1959)

Como añadió el crítico, esas cocinas son aquellas «in which ordinary people cooked ordinary food and doubtless lived their ordinary lives» (1954: 63). Como hemos venido



J. Bratby - Still life with chip fryer (1954).
Tate Gallery

viendo, llegamos, una vez más, a la cotidianidad al contexto ordinario del Hombre que alimentará el teatro y el cine del país.

En el panorama pictórico español, el llamado Grupo Realista de los 50 –Amalia Avia, Francisco López, Antonio López, Isabel Quintanilla...–, asistimos a motivaciones y escenarios semejantes, aunque abordados desde un punto de vista más «objetivista» y menos deudor del expresionismo que la Kitchen Sink School, contrastaron lo privado –escenas domésticas– con lo público –visiones de la ciudad de Madrid–; espacios abiertos pero también algunos cerrados, de altos muros, casi claustrofóbicos, el juego con los umbrales... que bien podrían dialogar con algunas escenografías teatrales que hemos estudiado. El grupo descubrió, como el cine y el teatro de su tiempo, la cotidianidad y el mundo circundante a partir del cual crear y reflexionar sobre lo humano. Sin embargo y, como sucede en muchos cuadros de la Kitchen Sink School, esa reflexión se lleva a término, paradójicamente, a través de la naturaleza muerta, –el género de «lo humano» por excelencia en ausencia de lo humano (Vv.AA, 2016).

Estas escuelas y tendencias del ámbito artístico, confirman no solo la mirada hacia

otras realidades sino, ante todo, la consideración de esas realidades otras como materia artística que debía ser mínimamente manipulada, que debía conservar esa esencia primigenia para seguir resultando interesante.

La obsesión por la búsqueda de la «verdad» es una de las grandes constantes del Arte, especialmente en este período. Sin embargo, durante algún tiempo pareció estar oculta, perdida en el ensimismamiento del arte sobre sí mismo, el juego y la vanguardia. Por lo general, sentimos la llamada de lo artístico para encontrar algo que nos ayude a comprender los grandes universales o, al menos, a paliar la incertidumbre que puedan provocarnos esas preguntas sin respuesta. Esa pretensión de autenticidad fue una de las prioridades de la estética realista y, aunque desde nuestra perspectiva postmoderna, inevitablemente relativista, nos cueste mucho hablar de una única verdad, la mera confianza en esa existencia, la confianza siquiera en que existe un mensaje inalienable y unívoco que ha de ser transmitido dice mucho del espíritu de este tiempo.



I. Quintanilla - Homenaje a mi madre (1971)

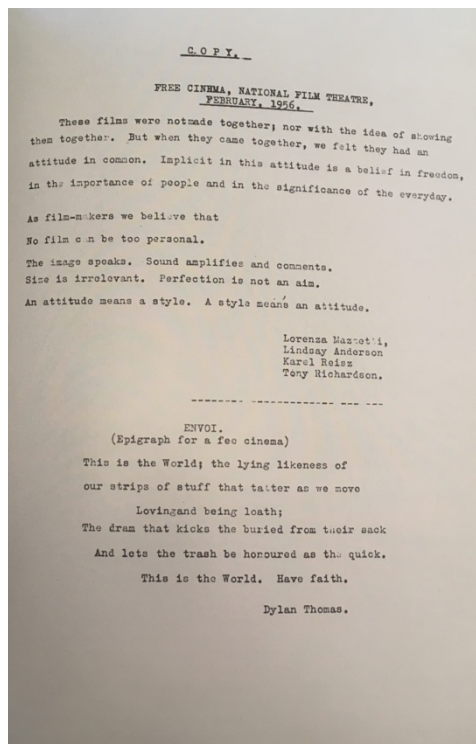
8.2. CINE

Por su parte, sería imposible hablar de los *Angry Young Men* y del movimiento realista británico

sin mencionar el Free Cinema, uno de los «nuevos cines» –el primero junto con la Nouvelle Vague– que surgió en los años cincuenta. El movimiento surge a partir de un profundo descontento tanto económico –la irrupción del cine norteamericano estaba haciendo mella en el sector– como artístico en la escena del momento. Como comenta José Enrique Monterde (2001: 17): «Los cineastas libres pretendieron mantener una mirada creativa en su aproximación a la singularidad de su condición artística en favor del proletariado británico de la época: jamás renunciaron a la singularidad de su condición artística a favor del testimonio social». En este sentido, podemos hablar de un cine de tendencia laborista y, desde luego, de un cine social como lo eran las novelas y obras de teatro que dieron lugar a muchos de sus guiones más recordados, pero no de un cine militante y político como el que encontraremos en la década siguiente. Los nuevos ambientes –recordemos el inolvidable Salford industrial de *A Taste of Honey*, de Tony

Richardson (1961)– la *working class* y las pequeñas historias contadas con acento *cockney*.

No es, por ello, extraño, que muchos de estos cineastas se iniciasen como documentalistas pues, desde sus inicios, el Free Cinema fue un movimiento comprometido con lo que Lindsay Anderson solía llamar la «poesía de todos los días». Se trataba de cortos documentales basados en el elemento real, cotidiano, a partir de realidades ínfimas e «insignificantes» como las de *Every Day except Christmas* –doce horas en el mercado de Covent Garden (Lindsay Anderson, 1957); *We are the Lambeth Boys* (Karel Reisz, 1958) –basado en el día a día de los jóvenes trabajadores de los barrios del sur de Londres, concretamente los fieles al Alford House Youth Club de Kennington;



Copia del manifiesto del Free Cinema – British Film Institute (1956)

Enginemmen –basado en la vida y el trabajo de los trabajadores ferroviarios de Manchester precisamente en el cambio del vapor al diésel (Michael Grigsby, 1959). Uno de los jalones en este sentido, camino a la renovación del género fue la serie «Look at Britain!», a la que pertenecieron algunas de las piezas mencionadas anteriormente.

Más adelante llegarían las obras de ficción, en su mayoría, como adelantábamos anteriormente, adaptaciones de novelas y obras de teatro: *Saturday Night and Sunday Morning* (Karel Reisz, 1960 –basada en la novela de Alan Sillitoe de 1958), *The Loneliness of the Long Distance Runner* (Tony Richardson, 1962 –también de Sillitoe, 1959); *A Kind of Loving*, (John Schlesinger, 1962 –novela de Stan Barstow, 1960); o *This Sporting Life* (Lindsay Anderson, 1963). El manifiesto aparecía en febrero de 1956:

These films were not made together; nor with the idea of showing them together. But when they came together, we felt they had an attitude in common. *Implicit in this attitude is a belief in freedom, in the importance of people and the significance of the everyday.* As filmmakers we believe that / No film can be too personal. / The image speaks. Sound amplifies and comments. / Size is irrelevant. Perfection is not an aim. / An attitude means a style. A style means an attitude¹⁶⁸.

¹⁶⁸ La cursiva es nuestra.

Como sucedió con el teatro del período, el Free Cinema no ha pasado a la historia por grandes renovaciones técnicas —a diferencia, por ejemplo, de los Goddard o los Truffaut, sino por sentar el foco sobre la «otra realidad» desde la naturalidad, sin patetismos ni heroicidades «al uso». Así lo manifestaba Peter Karel Reisz, uno de los grandes directores del grupo: «It's about wanting what you got, rather than going out and getting what you want» (*apud* Lichtenstein y Schregenberger, 2011: 10).

Las conclusiones de las «Conversaciones de Salamanca» organizadas por Basilio Martín Patino —a la sazón director del cineclub del SEU de Salamanca— y celebradas, recordemos, el mismo año de los «Coloquios de Santander», 1955, apostaban por situar al hombre y sus circunstancias, subrayando el contexto social actual que no resultaba precisamente fácil. Bien conocidos son los padres de esta nueva generación, José Antonio Nieves Conde, José Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem, Marco Ferreri y Juan Antonio M. Ferry, Josep María Forn, o incluso el primer Saura y películas como *Surcos* (1951), *Esa pareja feliz* (1952), *El inquilino* (1957), *El pisito* (1959), *El cochecito* (1960), *Los chicos* (1960), que abrieron las puertas al inmediato Nuevo Cine Español. Las semejanzas entre el Free Cinema y el cine «neorrealista» español son múltiples si bien el tono de los autores del movimiento británico es, quizá, un poco más distanciado, seguramente por contagio de su interés documental —encontramos, también, esa tendencia en alguna película española como es el caso de *Los golfos* (1959, Carlos Saura)¹⁶⁹.

8.3. SOBRE LA HIPÓTESIS DEL CONTAGIO NEORREALISTA

Es muy común justificar el auge de la Generación Realista y, en general, del realismo en España, a partir de la influencia del cine italiano del momento. Según Ródenas y Gracia «el inconformismo que creció entonces tuvo expresión cultural o literaria porque apenas podía tener carácter político. La estética narrativa que los jóvenes desarrollaron en torno a 1950 era neorrealista porque lo eran sus lecturas de Baroja o de Cela pero sobre todo lo eran las películas y novelas italianas que les fascinaban» (2011: 117).

Sin desmerecer la reconocida influencia que el cine italiano de la época ejerció en muchos de estos autores —los críticos han mencionado el jalón que supuso para la cultura española la Semana de Cine Italiano en Madrid (en adelante SCIM), celebrada del 14 al 21 de noviembre de 1951 y el magisterio de Cesare Zavattini (Gracia / Ródenas, 115;

¹⁶⁹ Sobre el cine español del momento, de sobra conocido por el lector, remito, para más información a los ensayos de Heredero (1993) y Nieto Ferrando y Company (2006).

Jurado, 2012: 224)– creemos que debería matizarse puesto que, por encima de esta, la eclosión del realismo crítico tanto en España como en Reino Unido –donde la efímera pero recordada *Penguin Film Review* le había dedicado artículos al nuevo cine italiano: «The Italian Film Industry in Transition»– se debe, en primer y primordial término, al hastío de ficciones que parecían desarrollarse en mundos paralelos a aquel que se rodeaba a los jóvenes creadores a finales de los cuarenta, en pleno período autárquico o de postguerra: hambre, racionamiento, miseria... Deteniéndonos en las fechas y, sin querer incurrir en dogmatismos cerriles, no debemos olvidar que *Ladrón de bicicletas* se estrenó en España en el año 1950 y que *Roma, ciudad abierta*, estrenada en Italia en 1945, llegó a España por valija diplomática y se proyectó de forma reservada para algunos alumnos del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (Jurado, 2012: 136), tampoco se proyectó en la primera edición SCIM, aunque sí en la segunda, celebrada en 1953¹⁷⁰ –pero no se exhibió en las pantallas españolas de forma general hasta 1969. Sin embargo, *Historia de una escalera* se estrenó en 1949 o, como ya ha señalado la profesora Bauer-Funke y se encargó de recordar el propio Martín Recuerda (1969: 55), *La llanura*, obra realista y contestataria fue escrita en 1947 pese a que no fue llevada a escena por el TEU de Granada hasta 1952. Aunque el apogeo del gran cine italiano constituyese un claro factor coadyuvante o un estímulo al desarrollo de determinadas estéticas, el realismo surge como reacción a un mundo y a un determinado discurso, –especialmente en el caso británico y español. Así parecen confirmarlo las declaraciones de Lindsay Anderson en el artículo «Free Cinema» aparecido en *New Left Universities* cuando señalaba expresamente cómo «en los últimos años afloran el conformismo, la publicidad más o menos velada, la monotonía y la falta de honestidad de la visión “oficial”» (*apud* Heredero/Monterde, 2001: 326). De nuevo, esa visión oficial hegemónica que comentábamos en el primer capítulo es uno de los principales motores de cambio, uno de los estímulos que llevan a estos artistas a levantarse.

Por otra parte y, yendo un poco más allá, cabría preguntarse por qué se opta por el realismo, en primer término, independientemente de la geografía que lo alumbre. En este sentido podríamos citar a Lukács y afirmar que: «Todo nuevo estilo surge con la necesidad social-histórica de la vida, es el producto necesario de la evolución social. Sin embargo, el reconocimiento de esta necesidad, de la necesidad del origen de los estilos artísticos, dista mucho todavía de hacer a estos estilos artísticamente equivalentes o de

¹⁷⁰ Para una periodización más detallada, véase Simbor (2005: 70-71) y, para el impacto del neorrealismo cinematográfico en la generación de Juan Antonio Bardem o Berlanga (Jurado, 136 y ss.).

igual rango» (Lukács, 1966: 180).

En un artículo titulado «De la fotografía italiana a la fotografía española» aparecido en *Afal*, Giuseppe Turrone (1960: [10-11]) señalaba varias concomitancias entre la fotografía de ambas geografías: la aparición de las procesiones religiosas, la masa, la provincia... así como señalaba el magisterio de Zavattini para los fotógrafos españoles, sin embargo, solo una vez se menciona su nombre en la revista.

Existe, en nuestra opinión, una cierta querencia a situar a Italia como país irradiador de una tendencia que más tiene que ver con la recuperación de una cultura ya iniciada en los años treinta e incluso en las postrimerías del siglo XIX, ambos momentos muy ligados al movimiento socialista. Si bien esta influencia es reconocida y evidente en el caso del cine –sin ir más lejos, durante las Conversaciones de Salamanca se alabó tanto *Bienvenido Mr. Marshall* como *Ladrón de bicicletas*– y, aunque hemos de reconocer los vínculos tanto intelectuales como personales que unían a los dramaturgos con el cine del momento –recordemos que Ezcurra, director de oficio de *Primer Acto* lo era también de su revista hermana, *Nuestro cine*– o que figuras del cine como Julio Diamante eran también directores de teatro. Ya hemos hablado, en el capítulo consagrado al espacio, de la lectura cinematográfica que muchos especialistas hacían de las escenografías del momento.

Sin embargo, solemos obviar la tradición realista y noventayochista española y, a nivel global, la influencia de otras corrientes como el realismo poético francés, el realismo americano –inconmensurable la influencia del *instant classic Muerte de un viajante*– y apostar todo al advenimiento del neorrealismo italiano a través, principalmente, de su cine. Valgan estas líneas simplemente para, como dirían los franceses, *mettre de l'eau dans le vin* y situar el neorrealismo italiano en línea con el resto de movimientos –exceptuando, como comentábamos, el cine pues todos los integrantes del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) tuvieron oportunidad de ver sus películas y han manifestado la influencia de los directores extranjeros.

A través del recorrido por las principales manifestaciones artísticas del período, ha quedado demostrado cómo el concepto de lo real se afrontó desde una estética diversa, que respondía a un compromiso semejante, transnacional y «transartístico»: el compromiso con el Hombre, con su (difícil) cotidianidad, con el desenmascaramiento de unas supuestas «verdades».

9. DEMOCRACIA, DESMEMORIA Y CRISIS: SOBRE LA PERVIVENCIA DE LA GENERACIÓN REALISTA

Con el cambio democrático creía que había llegado el momento de ser publicado en mi país. Me equivocaba. Los que tienen la misión de publicar a los escritores no lo pensaban así: amontono tantas negativas de editores a publicar mis novelas como antes amontoné oficios de prohibición de mis obras de teatro, fluyendo testarudamente del Ministerio de Información, de tan triste memoria.

Agustín Gómez-Arcos (Checa, 2006: 25)

9.1. CORTO AMOR Y LARGO OLVIDO

La llegada de la Democracia hacía presagiar un cambio en las circunstancias de los miembros de la Generación Realista que habían sufrido los rigores de la censura o se habían visto obligados a marchar al exilio para poder crear con libertad. La muerte de Franco dejaba entrever un panorama completamente diferente, en el que poder estrenar sus creaciones y comunicarse de forma mayoritaria con un público que debía estar ávido de mensajes hasta entonces impensables. Sin embargo, la realidad, como de costumbre, fue inmisericorde. El optimismo inicial dio paso a una decepción creciente en todos ellos que vieron cómo, lejos de ser requeridos con mayor asiduidad por los escenarios, su teatro era, además, desdeñado por la crítica –termómetro en muchas ocasiones de su «(in)adecuación» al mercado teatral de los últimos treinta años. La nómina de autores afectados es extensa: Lauro Olmo, José Martín Recuerda, José María Rodríguez Méndez, Agustín Gómez-Arcos, Alfredo Mañas, Ricardo López Aranda, Ramón Gil Novales, Andrés Ruiz López, y Carlos Muñiz¹⁷¹, amén de Alfonso Sastre, Antonio Buero Vallejo, que no se rigen por las normas que parecen afectar al resto de sus contemporáneos.

¹⁷¹ En esta nómina se echa en falta el nombre de Ricardo Rodríguez Buded. Sin embargo, la producción de éste a partir de 1976 fue absolutamente nula. Prácticamente desaparecido del panorama teatral tras el estreno de *El charlatán* (1962), realizó versiones de Máximo Gorki –*Los bajos fondos*, estrenada en 1965 en el María Guerrero–, Strindberg –*El Padre*, estrenada en 1978 en el Teatro Fígaro de Madrid– o la traducción al castellano de *La enemiga*, de Dario Niccodemi –que subió a las tablas del Lara en 1982–. No obstante, siguió escribiendo teatro, como él mismo afirmaba en una entrevista a *Estreno* (O'Connor/Pasquariello, 1976) donde mencionaba algunos títulos que aún hoy permanecen sin publicar –*La cartera*, *Hombres pacíficos*, *El domador*, *Las nubes ante la luna*, *Crónica de sociedad*, *Siempre en camino*, *Los cazadores* y *El secuestro*–. Según Manuel Gómez García (1998: 722), entre sus últimas obras inéditas, se encuentran *Todo a una carta*, *Premios y burlas* y *El especialista*. Como otros compañeros de generación, realizó algún trabajo como guionista. En 1983, escribió un guión original para Televisión Española titulado *El arte de mirar*.

Nos encontramos, en buena medida, ante autores aún hoy desconocidos para la mayor parte del público. Pertenecieron a una de las generaciones más premiadas del teatro español y, sin embargo, no pudieron desarrollar su carrera plenamente. Ya en junio de 1966, Francisco García Pavón declaraba: «La evolución de este lúcido y original arranque [el de Rodríguez Buded, Carlos Muñiz,...] ha sido detenida. Todos callan. Ninguno de estos autores estrena hace años. Un silencio pavoroso ha caído sobre nuestro teatro más prometedor. Sin embargo, sabemos que, aunque desgastados, escriben. Que en su joven gaveta hay varias obras concluidas».

Uno de los casos más desoladores fue el Agustín Gómez-Arcos quien, tras regresar a la escena española después de un exilio de 25 años –primero en Londres y más tarde en París– con un *Hermès*, un *Roland Dorgelès* y dos finalistas del *Goncourt* –al que se sumaría en 1985 el título de Caballero de las Artes y las Letras de la Legión de Honor francesa, nunca pudo desprenderse de su escepticismo hacia la supuesta apertura de la nueva España y, tristemente, llevaba razón. Durante los primeros años noventa se llevó a cabo una decidida reivindicación de su obra de la mano de Carme Portaceli, a quien podríamos considerar su sosia escénica, puesto que estuvo al frente de los tres estrenos más importantes de esta «operación rescate»: *Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas* (1991, CNTE) –una coproducción del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y el Centro Dramático Nacional–, *Los gatos* (1992, CDN) y *Queridos míos, es preciso contaros ciertas cosas* (1994, CDN). Los tres montajes recibieron calurosas acogidas y fueron aplaudido como «una justa recuperación» del autor –tomando prestadas las palabras a Enrique Centeno (1991)–, pero desde 1994 no volvemos a encontrar rastro de la actividad del escritor: no hay constancia de que escribiese nuevas obras de teatro a partir de 1975, aunque sí revisó algunos de sus trabajos¹⁷². No deja de ser curioso que, tras el éxito cosechado con el estreno de *Los gatos*, ningún empresario le propusiera algún proyecto nuevo. Quizá, como su adivina Casandra, Agustín Gómez-Arcos también se negó a pactar, manteniendo así su voz íntegra, prefiriendo el silencio voluntario a la traición a sí mismo. Según él mismo explicaba a Karl Kohut en una entrevista realizada el 6 de noviembre de 1981, Gómez-Arcos había

Las siguientes páginas son una esencialización de Olivas, 2013. Al haberse tratado el devenir de Buero Vallejo y Sastre, Olmo, Martín Recuerda y Rodríguez Méndez durante la Democracia en Paco, 2013; Insuela, 2013; Morón, 2013 y Bauer Funke, 2013 no se incidirá en ellos.

¹⁷² Como sucede con *Diálogos de la herejía*, cuya “reestructuración y nueva versión”, fechada en noviembre de 1980 en París, ya libre de las censuras impuestas en 1964, edita excelentemente Julio Enrique Checa en el número seis de la colección Premios Lope de Vega de la ADE.

dejado de escribir teatro porque se había convertido en un espectáculo para gente acomodada:

Aujourd'hui, le théâtre, pour moi, n'est pas le royaume du spectacle, des idées; c'est le royaume de l'argent, et ça ne me interesse plus. Il me paraît absolument aberrant d'avoir à dépenser, dans la mise en scène d'un pièce de théâtre, deux ou trois millions de nouveaux francs, étant le monde ce qu'il est aujourd'hui [...] Donc, le théâtre est devenu ce que j'appelle un cimetière de morts, de morts parfois illustres, mais un cimetière, et je ne suis pas d'accord avec ça. (Checa, 2006: 48)

Gómez-Arcos disfrutó, al menos, de esa posibilidad que les fue negada a otros como Carlos Muñiz, todavía hoy un gran desconocido para el público. Es cierto que *El tintero*, su obra más emblemática gozó de varias puestas en escena pero todas ellas de la mano de compañías universitarias o *amateurs*. Ni siquiera el estreno de la estupenda *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos* durante los primeros años del período democrático le hizo abandonar su condición de «proscrito» de las tablas. El caso de *Tragicomedia...* resulta especialmente sangrante si tenemos en cuenta que el fin de la Dictadura no supone un punto y final a la «actualidad» de la obra, antes bien, es un drama sólidamente compuesto que no sólo «sobrevive a esas contingencias [los tiempos en que fue escrita], sino que ha salido enriquecido con su desaparición» (Fernández-Santos, 1980).

Al igual que Muñiz, fue la gran obra de Alfredo Mañas, *Historia de los Tarantos* la que más alegrías le dio durante la Democracia pues, si no fuese por las distintas reposiciones llevadas a cabo –la última el ballet flamenco Tarantos, del año 2004– su labor como adaptador habría eclipsado la de creador, en gran medida a causa de su colaboración con José Luis Alonso cuando éste estuvo a cargo de la dirección del Teatro Español. Sin embargo, Alfredo Mañas no dejó de escribir hasta el 18 de enero de 2001, fecha de su muerte, dejando con muchas obras esperando ser estrenadas o, siquiera, publicadas. La visceralidad de sus piezas y su vehemente e inextinguible compromiso – todavía hoy incómodo para cierto público– podrían ser los responsables de su ausencia de los escenarios.

El mismo relato nos encontramos en el caso del ganador del Premio Nacional de Teatro Universitario de 1958, Ricardo López Aranda quien, tras estrenar casi una decena de obras hasta 1975, se entregaría casi por entero a la labor de adaptador y guionista en piezas como *El Buscón* (1972), *Don Quijote de la Mancha* (1973) o *La Celestina* (1973). En 1978 con *Isabelita la Miracielos* de la mano de un reparto de excepción: Amparo Baró, Vicente Parra, Terele Pávez, Asunción Sancho, María Carmen Duque y Pilar

Muñoz, y contó con buena acogida de crítica y público. Sin embargo, el autor estaba ya marcado por la cruz de su generación, condenado a un lacerante ostracismo del que se dolía ya incluso durante la promoción de su gran éxito, *Isabel, reina de corazones*: «Aquí [en España], después del gran éxito de la serie *Fortunata y Jacinta*, de la que escribí seis de los once guiones, se olvidaron totalmente de mí» (Gil, 1983).

Merced a las líneas anteriores, podemos concluir que la llegada de la Democracia no sólo no supuso la revalorización de los dramaturgos que habían sido sistemáticamente silenciados por los censores durante el Régimen sino que terminó por condenarlos definitivamente al ostracismo. Resulta paradójico que los autores que más reivindicaron la libertad sobre las tablas continuasen siendo marginados por ellas una vez conquistada. Por otra parte, no es menos trágico que el discurso de aquéllos que tuvieron la oportunidad de regresar *por la puerta grande* –como Gómez-Arcos, estrenado hasta tres veces en teatros nacionales– se considerasen desfasados. El desencanto arraigó en los escritores más reconocidos de esta generación como ellos mismos dejaron traslucir en sus declaraciones; José María Rodríguez Méndez confesaba: «Al cabo de tantos años, me siento un desconocido, especialmente en mi país, para el que escribí toda mi obra», su amigo, José Martín Recuerda también se dolió de la aceptación de su teatro hoy –«Y ahora [...] todo me parece peor, que ya es decir»– así como Lauro Olmo, quien no podía ocultar su perplejidad: «No tiene explicación el que hoy, precisamente hoy, un autor de mis características pueda sentirse marginado» (*apud* Paco, 2004: 154). Si en el caso de los autores más célebres de la generación se llegó a tal punto de descontento, podemos hacernos una idea del radical olvido en el que cayeron menos conocidos. En 1989, César Oliva declaraba: «Es menor la periodicidad de salidas de los antiguos realistas, muy alejados de nuevas experiencias escénicas. Muñiz, Martín Recuerda, Lauro Olmo, López Aranda han estrenado poco en relación al número de obras que siguen escribiendo. Rodríguez Buded, Gómez Arcos y Gil Novales prácticamente han desaparecido» (Oliva, 1989: 434).

Arrinconados treinta años antes a causa de una dramaturgia contestataria –y en algunos casos, innegablemente adelantada a su tiempo– y obviados treinta años después del silencio debido a esa misma dramaturgia al ser acusados de «llegar tarde» a las nuevas tendencias escénicas –recordemos cómo ya a finales de los sesenta se empezó a cuestionar el modelo, nuestra Generación Realista permanece en una especie de limbo dramático. En ocasiones, pareciera que su teatro está limitado interpretativamente a su contexto histórico inmediato, lo que conduce a considerarlo un mero instrumento surgido *en y*

contra el Régimen. Por consiguiente, una vez desaparecido éste, su utilidad y su vigencia están extintas pese a que la estética realista superase sobradamente el período que la alumbró. No hay pues un intento de tender puentes entre lo que se representa en escena y el momento presente, ni siquiera cuando se emplean tratamientos dramáticos capaces de ser extrapolados a cualquier otro contexto –como bien reflejan las reseñas citadas. Este ha sido, en nuestra opinión, uno de los crasos errores de algunos críticos e incluso de algunos montajes: en lugar de optar por una visión universalizadora y trascendente de las piezas se las ha anclado a unas coordenadas de las que les ha sido difícil escapar. Como ya apuntábamos, esa obstinación por subrayar sus referencias más inmediatas, incita al espectador a considerar la obra sólo dentro de un determinado marco temporal y, por lo tanto, ajena a su contemporaneidad, anulando así las posibilidades de trascendencia del texto. Esta lectura ha redundado en la burda generalización que considera todo el teatro escrito durante la Dictadura anticuado y prescindible. Pareciera como si, de la noche a la mañana, los ideales de humanidad y compromiso que representaron ya no significasen nada¹⁷³. Alberto Miralles resumía así el problema de recepción y difusión en «La memoria asesinada» (Paco, 1998: 108-109):

Con la llegada de las libertades, todos parecieron acordarse del teatro prohibido durante el franquismo, presumiblemente bueno [...] Desgraciadamente, era un teatro sobre el que se habían colocado demasiados clichés y el peor de ellos era el de haber supuesto que, por estar prohibido, debiera de ser [...] bueno. La expectación fue tan grande que resultó imposible satisfacerla y los fracasos hicieron olvidar injustamente los éxitos. Pero para que el teatro fuese rechazado como un lastre, hubo que desprestigiarlo primero con la acusación de ser inservible en los nuevos tiempos [...]. Era una visión de corto alcance y mezquino aliento suponer que no hubo obras escritas durante el franquismo que, llegada la democracia, podrían ser válidas. Pero, una vez creado el estereotipo, la moda se hizo imperiosa e irrectificable.

Amordazados por la Dictadura y «traicionados» por la Democracia, el único resarcimiento reservado a nuestros realistas descansa en la labor de investigadores y expertos que han ahondado en sus trayectorias y puesto en valor sus logros¹⁷⁴ a lo largo de más de tres décadas.

Así lo advertía ya César Oliva a finales de los ochenta:

Estos dramaturgos son los primeros en el teatro español que ganan su reputación más fuera que dentro de los escenarios. Los autores que se incluyen en historias y manuales

¹⁷³ Cuando Fernández Insuela (1991: 9) le preguntaba a Muñiz sobre la vigencia a finales de los ochenta y principios de los noventa de los criterios estéticos y éticos que habían regido su trayectoria durante la dictadura, éste contestaba: «Me resulta muy difícil responder a esta pregunta porque es que no hay criterios. Si usted contempla el panorama teatral [...] se encuentra con un vacío sobrecogedor en España. No sé si habrán sido los gobernantes, si habrá sido la estructura llamada democrática y que en algunos aspectos yo dudo mucho que lo sea, pero lo cierto es que no ha tales valores en la mayoría de lo que se representa».

suelen hacerlo por sus estrenos; algunos, los menos, por las impresiones de sus obras. A partir de los realistas se llega al caso límite de carecer, a veces, de ediciones. Sin embargo, todos estos tienen una bien ganada fama, y prestigio que los hace más conocidos entre estudiantes y profesores que por el propio público teatral. Los realistas representan, pues, un fenómeno incompleto en el teatro, ya que todos han conseguido el favor del estreno, pero de forma intermitente y con regular éxito. A partir de ellos se hará más notorio el problema para la programación habitual de los autores españoles contemporáneos y, por consiguiente, la consideración dentro del teatro español (Oliva, 1989: 285).

9.2. CUANDO «CRISIS» SIGNIFICA «OPORTUNIDAD»: NUEVA JUVENTUD DEL TEATRO SOCIAL

No obstante, si bien aún queda mucho trabajo por hacer y muchos textos inéditos – algunos de un tiempo no tan remoto como pudiera parecer– hemos asistido, durante los últimos cinco años, a un renacer del discurso y los valores que estos dramaturgos intentaron transmitir. Tanto es así, que podemos señalar la última temporada como una especie de *annus mirabilis* que ha traído a nuestras carteleras montajes absolutamente impensables hace unos años. Tras décadas de olvido, las mujeres de *La pechuga de la sardina* volvían, tras 52 años, a subir a las tablas, en este caso de un teatro nacional, el CDN en versión y dirección de Manuel Canseco (Teatro Valle-Inclán, 2015). También el CDN montó esta misma temporada una *Escuadra hacia la muerte* en el María Guerrero mediante la cual Paco Azorín, a través de una puesta en escena brechtiana en exceso –los poemas del alemán se intercalaban entre una escena y otra tocados a la guitarra– y de una materialización del *huis clos* absolutamente inolvidable devolvía a Sastre a los escenarios después de casi veinte años de sonrojante ausencia de un teatro nacional. Pero también – y hemos de reconocer que la noticia nos produjo un auténtico *shock* por lo inesperado, Sergio Peris-Mencheta versionó y dirigió *The Kitchen* en una mastodóntica coproducción con el CDN (Teatro Valle-Inclán, 2016) que resucitó, de la mejor manera, el ritmo alienante del Tívoli en un montaje muy aplaudido –con todo merecimiento– por la crítica. José Carlos Pérez de la Fuente, durante su gestión del Teatro Español, también tuvo un gesto indirecto con nuestra generación –especialmente, claro, Alfonso Sastre– a través de *Arte nuevo. Un homenaje*, díptico compuesto por las obras *Cargamento de sueños* de Alfonso Sastre y *El hermano* de Medardo Fraile (José Luis Garci, 2015).

¿A qué se debe este repentino «renacer» de teatro comprometido en nuestros teatros? Evidentemente, a unas circunstancias sociales de crisis que han convulsionado por entero a la sociedad española desde el punto de vista político y social y a las que el teatro ha sentido la necesidad de corresponder, de ofrecer una respuesta. Este nuevo

interés justifica, una vez más, los motivos que presentábamos en el capítulo inicial sobre el acercamiento de los dramaturgos a un realismo contestatario. El artista siente la necesidad de denunciar, de testimoniar, de explicar al espectador qué es lo que está ocurriendo a su alrededor. En una situación de auténtica urgencia social, no es extraño que se eche la vista atrás y que las compañías sientan que nombres como los de Sastre o Olmo sí tienen mucho que decirnos y siguen siendo necesarios.

Sobre aquella realidad ya histórica interviene el tiempo de la mediación de forma que los sucesos representados continúan hablándole al hoy e interrogándonos por el motivo último de nuestro comportamiento. En este sentido, la revalorización que se ha llevado a cabo –esto es, el hecho de desempolvar los textos, montarlos en un escenario y ser bien recibidos por espectadores y crítica los convierte en clásicos de acuerdo con la célebre definición de Steiner:

¿Qué es un clásico de la literatura, de las artes? Un clásico es para mí una forma significativa que nos «lee». Es ella quien nos lee más de lo que nosotros la leemos, escuchamos o percibimos. El clásico nos interroga cada vez que lo abordamos [...] El clásico nos preguntará: ¿Has comprendido? [...] ¿Estás preparado para ahondar las cuestiones, las potencialidades del ser transformado y enriquecido que he planteado? (Steiner, 2001: 35).

Pero, además, de la justa recuperación de algunas de las obras que han trufado estas páginas, también se ha recurrido a piezas ya canónicas que, mediante una labor de actualización, han puesto de manifiesto –aún más si cabe– su actualidad. Un ejemplo señero fue el *El inspector*, de Miguel del Arco, producción del CDN estrenada en 2012. La corrupción denunciada por Gogol fue actualizada dramáticamente –son célebres ya los números musicales que Miguel del Arco introduce en sus piezas– así como activamente contextualizada a través de la proyección, en la última escena, de muchas de las proclamas que se gritaron durante los meses del 15-M en la Puerta de Sol y en otras tantas plazas españolas. Dentro del circuito independiente, podríamos proponer el que ha sido, en nuestra opinión, uno de los montajes más arriesgados de las últimas temporadas: *Fuente Ovejuna. Ensayo desde la violencia*, de la compañía AlmaViva Teatro (2014). La adaptación de Antonio Sansano y César Barló entretejía la tragedia de Lope –adelgazada hasta el corazón del conflicto dramático– con intertextos muy diversos: desde el documental –declaraciones del juez Gómez de Liaño sobre la justicia popular– hasta el discurso novelesco sobre alienación y consumismo de Palahniuk en *El club de la lucha*. El experimento, mediante un extenuante trabajo físico de los actores, conseguía violentar al espectador para obligarle a examinar su condición como ciudadano y su pasividad ante

las formas soslayadas de dominio y represión que sufrimos en nuestra cotidianidad. A estos dos ejemplos podemos añadir dentro, de nuevo, del teatro comercial, el montaje de *Los caciques*, de Arniches bajo la dirección de Ángel Fernández Montesinos (Teatro María Guerrero, 2015) también en una versión modernizada donde se cambiaban los aperos de labranza por maletines y, quizá, un tanto fallida por la distorsión entre la dramaturgia y la puesta en escena, muy anclada en unos modos algo acartonados.

Esa otra fórmula de denuncia, quizá la más directa, ha sido la creación de nuevos textos –o bien la puesta en escena de otros extranjeros también actuales– es, quizá, la más prolífica. Así parece corroborarlo la nutrida nómina de obras «comprometidas» que han colmado el panorama teatral madrileño durante las últimas temporadas. Entre los ejemplos más exitosos debemos destacar *Un trozo invisible de este mundo*, de Juan Diego Botto (dirigida por Sergio Peris-Mencheta, Teatro Español 2012) sobre el drama de la inmigración, la integración, el exilio y los desaparecidos; *Capitalismo, hazles reír*, de Juan Cavestany (2013), teatro experimental y show casi a la manera brechtiana a partir de la crisis del neoliberalismo a nivel global y la consiguiente crisis individual a que ha dado lugar o los distintos proyectos de la compañía gallega Chévere a través de textos de Manuel Cortés durante los últimos años: *Citizen* (2010-2011) *Eurozone* (2013) o que presenta una reflexión sobre la política europea a la manera tarantiniana de *Reservoir Dogs* o, más recientemente *Eroski Paraíso* (2016). Otro ejemplo a estacar es *Recortes* (*Frágil y Reflectante*) de David Greig y Clara Brennan –estrenado en Cuarta Pared en 2013 y llevado al Teatro del Barrio. La obra se definía así en su programa de mano:

RECORTES es TEATRO URGENTE, un proyecto que surge del impulso inmediato de todos los que formamos la compañía. Necesitamos tomar acción ante los acontecimientos que estamos viviendo. ¿Cuál es la mejor respuesta que podemos dar a la violencia metódica y organizada que ejerce el poder contra los más débiles? ¿Cómo mantener la dignidad en tiempos devastados? Nuestra respuesta es este montaje. Gracias a todo el equipo por poner el alma y el trabajo. Y a Nuria y Alberto por poner, además, la cara (Programa de mano *Recortes*)

Precisamente la cooperativa Teatro del Barrio ha sido uno de los focos del nuevo teatro más que social, político, que hemos podido ver en los últimos años, no solamente por su repertorio –social y político– sino por el modelo de gestión. El proyecto recoge el espíritu de Animalario, compañía siempre social y políticamente comprometida. La estupenda *Alejandro y Ana. Todo lo que España no pudo ver del banquete de boda de la hija del presidente*, de Mayorga y Cavestany será un espejo en el que muchas de las producciones «del Barrio» se miran. El texto trazaba una feroz caricatura de la derecha

española más rancia subrayando sus señas de identidad prototípicas –algunas de ellas culpables del colapso del sistema que tendría lugar años más tarde–: el tráfico de influencias, su casi simbiótica relación con la iglesia, la corrupción material y espiritual, el desprecio de la cultura o la total falta de escrúpulos cuando se trata de alcanzar el poder...

En este sentido, la labor de Alberto San Juan como autor y director ha sido notable: *Autorretrato de un joven capitalista español* (2013) –una recensión sobre la última historia de España a partir de la experiencia personal del autor estrenada en 2013 en Teatro del Barrio–; *Masacre. Una breve historia del capitalismo español. Cuando las ovejas miran al horizonte* (2014) o *El rey* (2015) –desmitificación de la figura del monarca a través de distintos sketches. En este mismo sentido, destaca *Confesión de un expresidente que llevó a su partido a la crisis*, de Davide Carnevali e interpretada por San Juan (2015) o *Famélica*, de Juan Mayorga (2015).

También en el circuito independiente hemos de destacar *Nada que perder* (2015), de QY Bazo, Juanma Romero y Javier G. Yagüe, que consiguió un gran éxito de público a través de cuatro historias entrecruzadas que presentaban un panorama de la crisis crudo y doloroso con pinceladas de humor.

Como puede intuirse, las formas de acometer la denuncia son múltiples y transitan posibilidades estéticas diversas –desde el drama en la obra de Botto, el espectáculo absolutamente multidisciplinar en homenaje al show brechtiano –*Capitalismo, hazles reír*– o incluso del teatro documento en piezas como *Ruz-Bárcenas* (Jordi Casanovas en producción de Teatro del Barrio 2014) o *Marca España* (Alberto San Juan, 2014). En el caso del teatro del teatro puramente textual, la mayoría de estos montajes recurren al humor –más o menos negro– y tienden a apostar por historias corales, compuestas de varias subtramas o monólogos que rompen con la unidad de acción y la linealidad, y abordan el asunto sobre el que versan desde todos los puntos de vista posibles para intentar alcanzar una visión totalizadora, estrategia semejante a la que llevaban a cabo nuestros autores al optar por el personaje colectivo y el espacio único simultáneo.

Dentro de este panorama general de lo que catalogamos como «nuevo teatro social» se alza como uno de los paradigmas más recientes y exitosos *El rey tuerto* (2013) de Marc Crehuet, al contar no sólo con el favor de la crítica sino, sobre todo, con el del público, que la llevó a viajar de Barcelona a Madrid durante meses para, finalmente, adaptarse cinematográficamente. La profundidad que entraña la anécdota, en apariencia sencilla –el encuentro fortuito en una cena de un manifestante que ha perdido un ojo por

una pelota de goma perdida y el antidisturbios que disparó esa pelota. Esta obra representa, desde mi punto de vista, la hábil canalización de un mensaje social y político a través de esquemas bien conocidos por el gran público, con los que el espectador es capaz de conectar de inmediato, tales como el costumbrismo, la comedia romántica cinematográfica, *gags* cercanos a la *sitcom* y situaciones típicas de la comedia disparatada, tal es el caso de la primera escena del tercer acto, cuando asistimos al secuestro del ministro. Todos estos ingredientes, conforman una comedia negra que, como ya señaló Marcos Ordoñez (2013) en su crítica para *El País*, recuerda a «lo mejor de Darío Fo».

Hemos de recordar también que, dentro de un teatro puramente comercial, también se ha abordado de forma tangencial el tema de la crisis, donde hemos de destacar ejemplos como *El crédito*, de Jordi Galcerán o incluso piezas de microteatro que tienen la utilizan como marco para llevar a los personajes al límite, al punto de comer disparatadas –*Tacones enanos*, de Javier López Alarma (2013).

El cine también se ha hecho eco de esta crisis y, a autores tradicionalmente críticos y comprometidos como Fernando León de Aranoa, se han unido obras como *Hermosa juventud*, del director de cine –hasta entonces experimental– Jaime Rosales *Techo y comida*, de Juan Miguel del Castillo (2015) o el musical *Cerca de tu casa*, dirigido por Eduard Cortés y con música de Silvia Pérez Cruz.

10. CONCLUSIONS: SISTER TRADITIONS

After this journey across Spanish and British traditions, we can, at last, answer the question we posed at the beginning of these pages. Are we really so far? Does Spanish mid-century drama truly require its own and exclusive approach? Is the absence from foreign stages –and, what is sadder, from foreign lands– of names such as Lauro Olmo, Carlos Muñiz, Martín Recuerda or Rodríguez Méndez justified? To what extent are the Spanish Generación Realista and the so-called *New Wave* British theater similar?

After this study, we can claim, without any kind of doubt, that they are very close indeed, and, as José Monléon (Lorda Alaiz, 1964: 19) pointed, British theatre is «a theatre that seems ours», a tradition that holds claims almost identical to that of the Generación Realista. They are as close as the most precocious experts of that time thought and, of course, much more than what historic prejudices may suggest at first glance. Despite the tempting –and at times even attractive– idea of Spanish theater as something essentially different and disconnected from its time, despite its reputation as out-of-style or old-fashioned and unadventurous compared to European theater, the literary and dramatic solutions adopted to face certain topics go along very similar ways.

Both generations of authors are young and are facing the establishment – a democratically elected one, in one case, and one imposed after a war in the other case– that, one way or another, was frustrating the aspirations and hopes of a whole generation, also young, of which the authors rose as spokespersons, thus running away from triumphalist speeches or from the conscious omission of a series of problems and sorrows that affected a significant part of that society. This youth inherits, at the same time, the previous social traditions, which they know and adapt in accordance with their interests and the new audiences they want to reach.

Because of this awareness, this ethics and, finally, this social annoyance, Spanish and British playwrights immersed themselves in the search of a vitalist and humanist theater where individuals and, consequently, society could be seen, once again, from a serious and analytic perspective. Therefore, they could lay bare the material and, above all, spiritual scarcity undergone by the citizens, which resulted from a permissive society that refused to awake to reality because of being submitted to that supposedly splendid period that had left nothing but broken promises. This theater, both in Spain and England is not a political one like that of the 30's, but an essentially social one, the first one to warn about an ill society, a giant with feet of clay.

Dramatising these conflicts and transferring this ethics into literature and, later, into the stage, results in a return to realism, with some differences and, of course, with a richer understanding of the concept itself, deeper than the traditional one, that put it on the same level as naturalism. With regard to this and to the dispute between Lukács and Brecht about which aesthetics should accompany the reflection of society that literature is trying to achieve, the authors chose, without any doubt, the more open and unifying view of the German writer: this is why we find a wide range of plays, from the most transparent realism, even close to literary *costumbrismo* –Delaney, Olmo, Wesker...– to expressionism –Muñiz– or «almost epic» theater –Arden, certain works by Osborne y Sastre. Therefore, this is not a faithful reflection but a polished image that tends, if it is refined, to hyperbolic and caricature-like expressions.

Thus, the unifying realism the playwrights from both shores adopted can be inserted within the paradigm proposed by Raymond Williams –secularization, contemporaneity, social dimension and interpretability from a political perspective– and, when they subverted these premises, they did it in the same way: by using different tools for estrangement that challenged the notion of *hic et nunc* argued for by the Welsh critic.

Within this context, we have highlighted the significant rise of historic theater in both traditions, which focused on the same periods –those with a grater ecclesiastic tyranny, like the Modern Age– and even on the same kind of characters.

This collective or individual character –more frequent in the British case– follows a series of similar patterns: an anti-hero, a victim and, at the same time, an accomplice of the system of oppression; this character is usually embodied as a female, thus being the heroins, when they appear, more complete than their male counterparts.

Despite those historic differences, outlined in the introduction, between both countries, this social theater addresses similar themes and concerns: from the more specific ones –social inequality, work, immigration, the loss of hope and ideals, generational conflict...– to the more general ones –the rise of violence or the nuclear fear. The ideological approaches to these issues are also very similar, with a clear tendency to criticise consumer society and the kind of commercial show that was starting to prevail and would be fully developed over the next decade; and there is also a similar use of alienation as the key to understand the rest of the conflicts. Anyway, although we are facing socialist plays in the purest etymological sense, it would be a mistake to classify them according just to political initials or programs.

The most outstanding thing in both countries is the use of space, whose treatment goes hand in hand with that of characters and themes and which adopts, in Spain, a specific rhetoric about open / close contrast. More than a mere background, it clearly becomes a theme in order to create an environment from which the characters cannot escape, thus turning into a true character, the main topic of the play. Not for nothing these authors took back their countries, England and Spain, as main artistic topics. There had never been such a deep critical reflection on social reality, coming from so many authors and, in Spain, this would not happen again until the economic crisis in 2012. The importance of space is also present in staging, given the influence that expressionism and constructivism had to highlight the spacial projections and their metaphoric combinations –in, out and in the middle; up and down–, which refer to the us / them dichotomy and escapes from the living-room that hundreds of commercial stages had copied.

In both territories, the critic's influence determined the evolution of dramatic traditions. Although these close, new, fresh and politically engaged approaches were at first enthusiastically welcomed due to the social circumstances of that time, they were later treated in a way that resulted in boredom and premature oblivion. In Spain, it is obvious that the same critics who were demanding a theatrical renewal in the late 40's ended up rejecting realism when it started to become the mainstream style, something already familiar to the audience. Of course, reading Brecht and his heirs played a crucial role in this sense. In England, Pinter's theater of the absurd, together with that of the next generation –Tom Stoppard, Peter Shaffer...– replaced *New Wave* realist authors, who were accused of mannerism. In our country, the New Theater, closer to Artaud, the carnival and the absurd than to that of the Generación Realista, as well as the independent theater groups which started to multiply from the mid-60's, banished Sastre, Olmo and their kind from the stages, and condemned them to oblivion when Democracy arrived.

These artists were considered to be enclosed within a very particular, almost «provincial», reality, practicing a tendentious, black and white moral and so they were not only excluded from the theatrical panorama but confined to special considerations, limited to a specific period of time, and a specific geography, which were the sources of their political engagement. However, such engagement was identical to that of their British colleagues who, like them, appealed for sympathy and identification, for analysing the situation and for taking sides against social injustice, an issue that should never go out of fashion.

The last economic crisis, which we are still suffering, has meant a small resurrection of this rhetoric and even the return of these national and foreign authors on stage. Nevertheless, there is still a lot to do. Because *se non ora, quando?* If this period of inequality, despondency, disappointment and resignation/riot is not the moment to stage *El tintero*, *Un hombre duerme*, *La cocina* in a national theater –remember the recent scandal about the costs of the later– then, when? If the 21st century spectator, who is far from the 50's kickers and the clá and who is educated and truly interested in theater beyond its social aspects, is unable to think abstractly and say «this is still about us, sadly», then, who?

It is high time the Generación Realista was considered equal to other contemporary dramas, such as the British *New Wave*, because, even if the social circumstances were different, the theatrical response and, above all, the cultural movement they created, were very similar: they shared characters, themes, ways of staging, treatment of women, concern about violence... When they wanted to be popular they turned to the same sources and, when the playwrights hoped to innovate, they all resorted to Brecht. In any way possible, the authors' commitment with society was, at least, as sacred as that of the 30's, when drama was played by the public and for the public.

This study hopes to be the first step towards a breakdown of the isolation which until now was assumed to have the theatre produced during the Spanish Dictatorship, and it also hopes to reclaim a time and a theatre that sacrificed –when it itself wasn't being sacrificed– for the sake of the honesty of its protest and the urgency of its engagement. It is imperative, then, the recovery of the history of texts –many of them still unpublished– and authors who, through the virtue of the concrete, always very close to the heartbeat of its fellow citizens, achieved universality.

DOS TRADICIONES HERMANAS

Tras este recorrido por las tradiciones española y británica, podemos, por fin, dar respuesta a la pregunta que habíamos planteado al inicio de estas páginas. ¿Realmente estamos tan lejos? ¿Realmente el drama español del medio siglo requiere de un acercamiento propio y exclusivo? ¿La ausencia de las tablas extranjeras –y, lo que es más triste, de las patrias– de nombres como Lauro Olmo, Carlos Muñiz, Martín Recuerda o

Rodríguez Méndez está justificada? ¿Hasta dónde llegan las semejanzas entre el teatro británico de la llamada *New Wave* y la Generación Realista?

Consideramos que, tras el estudio realizado, podemos afirmar, sin ningún género de duda que, efectivamente, nos encontramos muy cerca. Tan cerca como los expertos de su tiempo afirmaban y, desde luego, muchísimo más de lo que los prejuicios históricos pudieran sugerir. Pese a la tentadora —e incluso atractiva— visión del teatro español como un teatro esencialmente distinto y desconectado de su tiempo, a su tan cacareada fama de «atrasado» y poco arriesgado con respecto a otros teatros europeos, las soluciones literarias y escénicas que adopta a la hora de abordar determinados temas discurren por las mismas vías.

Ambas generaciones de escritores son jóvenes y se enfrentan a un *establishment* —en un caso elegido democráticamente en las urnas y, en otro, impuesto tras una guerra— que, de una forma u otra, estaban frustrando las aspiraciones y esperanzas de toda una generación, también joven, de la que los autores se alzan como portavoces, huyendo así de discursos triunfalistas o bien de la consciente omisión de una serie de problemas y amarguras que afectaban a buena parte de la sociedad del momento. Dicha juventud es, a la vez, testamentaria de las tradiciones sociales previas que conocen y adaptan de acuerdo a sus intereses y a los nuevos públicos a los que quieren acercarse.

Como consecuencia de esa consciencia, de esa ética y, en última instancia, de ese descontento social los dramaturgos españoles y británicos están inmersos en la búsqueda de un teatro vital, humanista, donde el individuo y, por ende, el colectivo vuelvan a ser vistos desde una óptica seria y analítica, de forma que se puedan poner de manifiesto las penurias materiales y, sobre todo, espirituales que acusan los ciudadanos, producto de una sociedad complaciente, que se niega a despertar a la realidad merced a ese período de «supuesto esplendor» que no había dejado a su paso más que promesas incumplidas. Este teatro, tanto en Inglaterra como España no es un teatro político como aquel de los años 30 sino un teatro eminentemente social que da la primera voz de alarma sobre sistemas enfermos, gigantes con pies de barro.

La dramatización de estos conflictos y la traslación de dicha ética al hecho literario y, más tarde, al hecho escénico, se traduce en una recuperación del realismo, aunque con matices y, desde luego, en una comprensión del término global mucho más rica de la concepción tradicional que lo igualaba al concepto «naturalismo». En este sentido y, en el enfrentamiento entre Lukács y Brecht sobre qué estética debía acompañar a esa reflexión sobre la sociedad a la que aspira la literatura, los autores del momento se

inclinaron sin duda por la visión más abierta e integradora del alemán: de esta forma, encontramos piezas escritas desde un realismo más «transparente» o, si queremos, cercano al costumbrismo –Delaney, Olmo, Wesker...– hasta el expresionismo –Muñiz– o el teatro «quasiépico» –Arden, determinadas piezas de Osborne y Sastre. No se trata, pues, de un reflejo fiel sino de una imagen depurada que, si es estilizada, lo es siempre hacia la hipérbole y la caricatura. Así pues, este realismo integrador por el que apostaron los dramaturgos de una y otra orilla podemos encuadrarlo dentro de las coordenadas propuestas por Raymond Williams –secularización, contemporaneidad, extensión social e interpretable desde una perspectiva política– y, cuando las subvierte, lo hace de la misma forma: a través de diversos mecanismos de distancia que ponen a prueba la noción del *hic et nunc* propugnada por el crítico galés. En este contexto se ha destacado el mayúsculo auge del teatro histórico en ambas tradiciones que hizo hincapié en los mismos periodos históricos –aquellos con una mayor presión de la tiranía eclesiástica como la Edad Moderna– e incluso el mismo modelo de personaje.

Este personaje, colectivo o individual –especialmente frecuente en el caso británico– responde también a una serie de patrones muy semejantes: un antihéroe, víctima y, a la vez, cómplice del sistema que le oprime encarnado, muchas veces, en el género femenino cuyas heroínas, cuando aparecen, son mucho más «completas» que sus pares masculinos.

A pesar de las diferencias en el contexto socio histórico que encontramos en uno y otro país y que han quedado consignadas en el bloque introductorio, este teatro social presenta unos temas y preocupaciones semejantes: desde los más «concretos» –las desigualdades sociales, el mundo del trabajo, la inmigración, la pérdida de ilusiones o ideales, el enfrentamiento generacional...– hasta los más generales –la escalada de violencia o el pánico nuclear. El acercamiento ideológico de estos ítems es también muy semejante, con una clara tendencia a la crítica a la sociedad de consumo y del «espectáculo» que comenzaba a imponerse y que explotaría en la década siguiente y, sobre todo, con la alienación del individuo como relato vertebrador del resto de conflictos. Sea como fuere, aunque nos enfrentamos a obras de tendencia socialista en su sentido más etimológico, sería un error encorsetarlo a través de siglas partidistas o idearios reglados.

Si algo destaca en ambas latitudes, sin duda en consonancia con el tratamiento de temas y personajes es el espacio que se acoge también a una determinada poética de lo abierto y cerrado en el caso español y que, más que constituirse en un mero *background*

se tematiza de una forma clara a favor de la configuración de un ambiente del cual los personajes no pueden escapar y que se alza, en muchas piezas, como un personaje más, el verdadero tema de la obra. No en vano, estos autores recuperaron sus países: Inglaterra y España como gran tema de su creación artística. Nunca hasta entonces se había reflexionado de forma tan profunda y en tantos autores sobre la sociedad circundante y, en el caso español, el fenómeno no se volverá a repetir hasta la última crisis económica de 2012. Esa importancia del espacio también se deja sentir en la realización escénica de los textos al poner en práctica una innegable herencia del expresionismo y el constructivismo de décadas anteriores para subrayar esa combinación de los planos espaciales, dentro-fuera y en medio, arriba-abajo... en una clara metáfora del ellos-nosotros y en un definitivo movimiento escapista del salón que cientos de escenarios comerciales se habían encargado de replicar.

Tanto en una como en otra geografía, el peso de la crítica fue determinante en el devenir de la tradición dramática y, si bien se acogieron con entusiasmo estas nuevas manifestaciones cercanas, frescas y comprometidas con las circunstancias sociopolíticas del momento, la manera de tratarlas pronto generó cierto agotamiento y las condujo a un olvido prematuro. En el caso español resulta evidente cómo los mismos críticos que reclamaban una renovación del panorama teatral a finales de los 40 terminaron por condenar el realismo escénico cuando este comenzó a convertirse en una tendencia generalizada y ya conocida por el público. Por supuesto, el descubrimiento de Brecht y sus herederos jugó un papel importantísimo en este sentido. En el caso inglés, el absurdo de Pinter y la generación inmediatamente posterior –Tom Stoppard, Peter Shaffer...– relevaron a los realistas de la *New Wave* a quienes se les reprochaba ya cierto manierismo en sus propuestas. En nuestro país, el Nuevo Teatro, mucho más artaudiano, carnavalesco y absurdo que el de Generación Realista así como los grupos de teatro independiente que comenzaron a proliferar a partir de la segunda mitad de los años sesenta, desterraron de los escenarios –aún más, si cabe– a los Sastre y los Olmo y los condenaron a un olvido generalizado con la llegada de la Democracia.

Esa consideración de artistas encerrados en una determinada realidad casi «provinciana» y practicantes de una moral tendenciosa y «maniquea» no sólo excluyó a los autores del panorama sino que, de nuevo, les retrotrajo a una consideración especial, delimitada a un tiempo y a una geografía a la que, efectivamente ellos estuvieron muy comprometidos pero cuyo compromiso fue idéntico al de los dramaturgos británicos que, como ellos, apelaban a la identificación y al duelo pero también al análisis y a la toma

de posiciones frente a la injusticia social, asunto que en ningún caso debería pasar de moda.

La última crisis económica que aún padecemos ha supuesto un pequeño rejuvenecimiento de este discurso e incluso ha devuelto a las tablas de escenarios nacionales a algunos de estos autores, tanto extranjeros como españoles. Sin embargo, aún queda mucho por hacer. Porque, *se non ora, quando?* Si no es en esta época de desigualdad, de desánimo, de desilusión y de resignación/revuelta cuando tiene todo el sentido del mundo montar *El tintero*, *Un hombre duerme*, *La cocina* en un teatro nacional –recordemos el reciente escándalo alrededor del coste total de este último espectáculo–, ¿cuándo? Si el espectador del siglo XXI, ya muy lejano a los pateadores y la clá de los cincuenta, formado e interesado verdaderamente en el espectáculo más allá del componente social que siempre ha llevado aparejado, no es capaz de hacer un ejercicio de abstracción y pensar «esto, tristemente, seguimos siendo nosotros», ¿quién?

Es hora ya de que el teatro de la Generación Realista se reconozca en pie de igualdad con otras dramaturgias coetáneas, tal es el caso de la *New Wave* en Inglaterra pues, si las circunstancias sociales fueron muy distintas, la respuesta teatral y, sobre todo, el fenómeno cultural generado en torno a esa respuesta fue muy semejante. Es hora de abandonar el aislamiento y de reivindicar un tiempo y un teatro que se sacrificó –cuando no fue sacrificado– en aras de la honestidad de su protesta y la urgencia de su reivindicación. Es hora de recuperar la memoria de unos textos –muchos de ellos aún inéditos– y unos autores universales a través de la virtud de lo concreto, siempre muy cercano al pulso del pueblo.

11. BIBLIOGRAFÍA CITADA

11.1. REFERENCIAS PRIMARIAS

- ARDEN, J. (1961): *Live Like Pigs* en *New English Dramatists*, vol. 3, Londres, Penguin, pp. 93-184.
- (1979): *Sarjeant Musgrave's Dance*, Londres, Eyre Methuen.
- BUERO VALLEJO, A. (1994): *Obra completa*, 2 vols., ed. L. Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, Madrid, Espasa.
- (2011): *Hoy es fiesta. El tragaluz*, ed. de Mariano de Paco, Madrid, Cátedra.
- DELANEY, S. (2013): *A Taste of Honey*, ed. G. Leeming y E. Aston, Londres, Bloomsbury.
- GÓMEZ ARCOS, A. (1992): *Los gatos*, Madrid, Sociedad General de Autores, Asociación de Directores de Escena de España.
- (2006): *Diálogos de la herejía*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
- LARKIN, P. (2012): *The complete poems*, ed. Archie Burnett, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux.
- LÓPEZ ARANDA, R. (1998): *Teatro. Obras escogidas*, 2 vols., Madrid, Asociación de Autores de Teatro.
- GARCÍA LORCA, F. (2007): *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Cátedra.
- MARTÍN RECUERDA, J. (1969): *El teatrillo de don Ramón. Las salvajes en Puente San Gil. El Cristo*, Madrid, Taurus, 1969.
- (1977): *Las salvajes en Puente San Gil. Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca*, ed. F. Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra.
- MUÑIZ, C. (2005): *Teatro escogido*, coord. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Asociación de Autores de Teatro.
- OLMO, L. (1963): *La camisa*, Madrid, Arión.
- (1985): *La pechuga de la sardina. Mare Vostrum. La señorita Elvira*, ed. José Martín Recuerda, Madrid, Plaza y Janés.
- OSBORNE, J. (1961): *The Entertainer*, Londres, Faber and Faber.
- (1963): *Luther*, Nueva York, Signet Books.
- (1996): *Look Back in Anger*, Londres, Faber and Faber.
- PAUL, L. (1951): *Angry Young Man*, Londres, Faber and Faber.
- PEMÁN, José María (1958): *Felipe II. Las soledades del rey*, Madrid, Aguilar.
- RATTIGAN, T. (1955): *Separated Tables*, Nueva York, Random House.

- WESKER, A. (1960a): *The Kitchen* en *New English Dramatists*, vol. 2, Londres, Penguin, pp. 11-61.
- (1960b): «*The Wesker Trilogy*»: *Chicken Soup With Barley. Roots. I'm talking about Jerusalem*, Londres, Jonathan Cape.
- (1963): *Chips with everything* en J.W. Lambert, *New English Dramatists*, vol. 3, London, Penguin Books.
- (2011): *The Kitchen*, London, Oberon Books.
- RODRÍGUEZ BUDED, R. (1961): *La madriguera*, Madrid, Escelicer.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, J.M. (1964): *En las esquinas, banderas*. Manuscrito. Fundación Juan March (Signatura: T-20-Rod).
- SASTRE, A. (1964): *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*, Madrid, Taurus.
- (2006): *Teatro escogido*, 2 vols., coord. Javier Villán, Madrid, Asociación de Autores de Teatro.
- TORRE, de la C. (1965): *El cerco*, Madrid, Alfil.

11.2. REFERENCIAS SECUNDARIAS

- ACERETE, Julio C. (1964): «*Asalto nocturno*, de Alfonso Sastre», *Primer Acto*, 59, pp. 59-60.
- ADORNO, T.W. (2008): *Crítica de la cultura y sociedad*, vol. 1, Madrid, Akal.
- ALONSO, J. L. (1957): «Mi dirección escénica de *El diario de Ana Frank*», *Primer Acto*, 1, pp. 9-14.
- (1960): «*Un sabor a miel* ante el público», *Primer Acto*, 17, p. 23.
- ALTHUSSER, L. (1974): *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- ÁLVAREZ, C. L. (1971): «Beatriz: *Sabor a miel*, de Shelag[h] Delaney», *Arriba*, 28-03-1971, p. 20.
- ÁLVAREZ FAEDO, M. J. (1998): *Las mujeres de Osborne*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- ÁLVAREZ LOMBARDEO, L. N. (2010): «Mat building. La promesa de asociación espacial», *RA. Revista de arquitectura*, 12, pp. 53-60.
- ANDERSON, F. (1969): «Sastre on Brecht: The Dialectics of Revolutionary Theatre», *Comparative Drama*, III, 4, 1969-70, pp. 282-296.
- ANÓNIMO (1959a): «Mirando hacia atrás con ira», *Ya*, 29-3-1959.

- (1959b): «Candilejas: coloquio sobre la obra de John Osborne *Mirando hacia atrás con ira*», *La Vanguardia*, 20-11-1959.
- (1961a): «Sociedad y público», *Primer Acto*, 20, p. 2.
- (1961b): «Encuesta sobre el teatro en 1961», *Primer Acto*, 29-30, 5-15.
- (1963): «Ocho preguntas a Lauro Olmo», *Primer Acto*, 43, pp. 13-14.
- (1973): «La cocina, de Arnold Wesker», *ABC*, 8-9-73, p. 81.
- ARISTÓTELES (1999): *Poética*, ed. y trad. de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.
- ARTERO GARCÍA, J.M. (1960): «Proyección», *Afal*, 24, p. [9].
- (1962): «“El Mussol” grupo fotográfico», *Afal*, 36, pp. [24-28].
- BABLET, D. (1975): *Les Révolutions Scéniques du XX^e siècle*, Société Internationale d’Art XX^e Siecle.
- BACHELARD, G. (2000): *La poética del espacio*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- BARRERA VELASCO, P. (2016): «Presencia y parodia del cine en el teatro breve de la Edad de Plata» en M. M. Mañas Martínez y B. Regueiro Salgado, *Miradas de progreso. Reflejos de la modernidad en la otra Edad de Plata (1898-1936)*, Madrid, Ediciones del Orto.
- BAUER-FUNKE, C. (2007): *Die «Generación Realista». Studien zur Poetik des Oppositionstheaters während der Franco-Diktatur*, Fráncfort del Meno, Klostermann.
- (2013): «Algunas reflexiones sobre el drama histórico de José María Rodríguez Méndez durante la transición», *Don Galán*, 3.
- (2016a): «Espacios urbanos, ventanas y balcones y su función dramática en algunas obras de Antonio Buero Vallejo» *Monteagudo*, 21. En línea: <<http://revistas.um.es/monteagudo/article/view/258171>> (Consulta: 22 de octubre de 2016).
- (2016b): «Espacios urbanos y sus funciones en el teatro de la Generación Realista» en C. Bauer-Funke (ed.), *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, pp. 51-92.
- BELOFF, M. (1968): *The Plateglass Universities*, Londres, Fairleigh Dickinson University Press.
- BENNETT, S. (2000): «New Plays and Women’s Voices in the 1950s», en E. Aston y J. Reinelt (eds.), *Modern British Women Playwrights*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 38-52.

- BENNASSAR, B. (1989): *Historia de los españoles*, 2 (siglos XVIII-XX), Barcelona, Crítica.
- BERGAMÍN, J. (1963): «Arniches o el teatro de verdad», *Primer Acto*, 40, pp. 5-9.
- BILLINGTON, M. (2016): «*Look Back in Anger/Jinny* review – scorching portraits of thwarted youth», *The Guardian*, 06-03-2016.
- BLOIN, B. (2006a): «Dido: Pequeño teatro de cámara de Madrid (1ª part)», *Assaig de Teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 54-55, pp. 263-281.
- (2006b): «Dido: Pequeño teatro de cámara de Madrid (2ª part)», *Assaig de Teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 56, pp. 165-186.
- (2007): «“Dido, Pequeño Teatro de Madrid” i la seva directora Josefina Sánchez-Pedreño», *Assaig de Teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 59, pp. 107-116.
- BLOCH, E., LUKÁCS, G., BRECHT, B., BENJAMIN, W., ADORNO, T. (1980): *Aesthetics and Politics*, Londres, Verso.
- BOBES NAVES, M. C. (2001): *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*, Madrid, Arco/Libros.
- BOUCRIS, L. (1991): «Allio, René» en M. Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, p. 35.
- BRECHT, B. (1984): *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península.
- BRIGGS, A. (1994): *Historia social de Inglaterra*, Madrid, Alianza Universidad.
- BUERO VALLEJO, A. (1974): *García Lorca ante el esperpento*, Madrid, Real Academia Española.
- BULL, J. (2012) «Arnold Wesker: The Trilogy» en D. Pattie, *Modern British Playwriting: The 1950s*, London, Methuen, pp. 171-197.
- CALLE, T. (2000): *Ésta es la cuestión. Memorias de un actor*, Murcia, Universidad de Murcia.
- CAMUS, A. (2006): *Œuvres Complètes I (1931-1944)*, París, Gallimard.
- CANDEL, F. (1960): «Teatro en los barrios», *Primer Acto*, 16, pp. 58-59.
- CASA, F. P. (1996): «El conflicto entre el rey y el noble: tres soluciones del tema» en L. García Lorenzo (ed.) *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Madrid, Fundamentos, pp. 93-104.
- CASTELO, S. (1973): «*La cocina*», *ABC*, 30-11-1973, p. 125-129.
- CATALÀ, G. (1995): «Dialèctica de les temptatives de realisme a Espanya (1949-1965)», *Assaig de Teatre*, 2-3 (jul. 1995), pp. 47-85.

- CAUDET, F. (1984): *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- (1993): «*La Hora* (1948-1950) y la renovación del teatro español de postguerra» en M. de Paco, Alfonso Sastre, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 141-161.
- CENTENO, E (1991): «Una justa recuperación», *Diario 16*, 25-02-1991.
- CHECA, J.E. (2006): «Introducción» en A. Gómez-Arcos, *Diálogos de la herejía*; A. Prego de Oliver, *Epitafio para un soñador* y R. López Aranda, *Noches de San Juan*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- COBB, C. H. y Falcón, I. (1986): «El grupo teatral “Nosotros”» en *Literatura popular y proletaria*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 267-278.
- (1993): «El agit-prop cultural en la Guerra Civil», *Studia Historica. Historia Contemporánea*, vol. X-XI, pp. 237-249.
- COHEN, M. (1994): *The Wager of Lucien Goldmann: Tragedy, Dialectics, and a Hidden God*, Princeton, Princeton University Press.
- COOPER, D. E. (1970): «Looking Back on Anger» en V. Bogdanor y R. Skidelsky, *The Age of Affluence 1951-1964*, Londres, Macmillan, pp. 254-287.
- DEBORD, G. (2012): *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos.
- DEMASTES, W. W. (ed.) (1996): «Preface» en W.W. Demastes, *Realism and The American Dramatic Tradition*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, pp. ix-xvii.
- DENNIS, N.; PERAL VEGA, E. (2009): *El teatro de la Guerra Civil: el bando republicano*, Madrid, Fundamentos.
- (2010): *El teatro de la Guerra Civil: el bando nacional*, Madrid, Fundamentos.
- DOMÉNECH, R. (1960): «Los jóvenes en el teatro», *Primer Acto*, 17, p. 1-3.
- (1963): «Reflexiones sobre la situación del teatro», *Primer Acto*, 42, pp. 4-8.
- (1973/74): «*La cocina*, de Arnold Wesker», *Primer Acto*, 163-164, p. 97-98.
- EAGLETON, T. (2006): *Marxism and Literary Criticism*, Londres, Routledge.
- (2014): *Culture and the Death of God*, New Haven, Yale University Press.
- ELLIS, R. J. (2012): «“They... took their time over the coming”: The Postwar British/Beat, 1957-1965» en N.M. Grace y J. Skerl, *The Transnational Beat Generation*, Palgrave, pp. 145-163.
- EYRE, R. (2011): *Talking Theatre. Interviews with Theatre People*. London, Routledge.
- FELDMAN, S. G. (1998): *Alegorías de la disidencia*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses.

- FERNÁNDEZ-DÍAZ, D. F. (2015): «El suicidio en el teatro español de postguerra» *Romance Notes*, 55, nº 1, pp. 97-111.
- FERNÁNDEZ INSUELA, A. (1978): «Teatro realista español y teatro extranjero (Datos para el estudio de sus relaciones)», *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 27-28, pp. 141-179.
- (1991): «Encuesta: la Generación Realista ante el teatro español de 1985-1990», *Estreno*, XVII, 2, pp. 9 y 42.
- (1986): *Aproximación a Lauro Olmo. (Vida, ideas literarias y obra narrativa)*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- (1997): «Sobre el nacimiento del teatro social y su contexto», *Monteagudo*, 3ª época, 2, pp. 13-28.
- (1998): «La censura teatral y *La pechuga de la sardina*», *Estreno*, 24.1, 1998, pp. 33-38.
- (2004): «Galdós y el drama social» en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, pp. 2001-2030.
- (2013): «La trayectoria teatral de Lauro Olmo en la época democrática», *Don Galán*, 3.
- FLETCHER, A. (2007): *Rediscovering Mordecai Gorelik: Scene Design and the American Theatre*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- FRAILE, M. (1991): «Introducción» en M. Fraile (ed.) *Teatro español en un acto (1940-1952)*, Madrid, Cátedra, pp. 9-24.
- FOUCAULT, M., «Des espaces autres» en *Dits et écrits: 1954-1988*, vol. IV (1980-1988), París, Éditions Gallimard, 1994, pp. 752-762.
- GARCÍA BARRIENTOS, J.L. (2004): *Teatro y ficción. Ensayos de teoría*, Madrid, Fundamentos.
- (2007): *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis.
- GARCÍA LORENZO, L. (1981): *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- (1999) (ed.): *Aproximación al teatro español universitario*, Madrid, CSIC.
- GARCÍA PASCUAL, R. (2006): *Formas e imágenes grotescas en el teatro español contemporáneo*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- (2007): «La mirada del bufón de Corte: *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*, de Carlos Muñiz», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 24, pp. 95-116

- (2009): «Técnicas de construcción del personaje dramático femenino en el teatro contra la Dictadura: caza de brujas en la obra de Agustín Gómez Arcos y Domingo Miras», en J. Romera Castillo (ed.), *El personaje teatral. La mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Visor, pp. 199-206.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco (1966): «Raíces, en el Valle-Inclán», *Arriba*, 15-09-1966, p. 23.
- (1967): *El teatro social en España*, Madrid, Taurus.
- GARCÍA RUIZ, V. (1987): *Víctor Ruiz Iriarte. Autor dramático*, Madrid, Fundamentos.
- (1993): «Teatro español de preguerra y de posguerra: ruptura y continuidad», *Journal of Hispanic Research*, 1, pp. 371-82
- TORRES NEBRERA, G. (2003-2005): *Historia y crítica del teatro español de posguerra (1940-1975)*, Madrid, Fundamentos, 6 vols.
- GARDINER, M. (2012): *The Return of English in English Literature*, Londres, Palgrave Macmillan.
- GIL, C. (1983): «Nati Mistral vuelve a la escena española y Antonio Mercero debuta en el teatro», *Ya*, 27-08-83.
- GIL FOMBELLIDA, M.C. (2002): *El estreno de «Las brujas de Salem» en el Teatro Español de Madrid (1956-1947)*, *Revista de Literatura*, 127, pp. 151-166.
- GILLEMANN, L. (2002): *John Osborne, Vituperative Artist: A Reading of his Life and Work*, London, Routledge.
- (2012): «John Osborne: The Drama of Emotions» en D. Pattie, *Modern British Playwriting: The 1950s*, London, Methuen.
- GOBERNADO, A.; NARROS, M. (1961): «Dos cartas sobre la crítica de *Un sabor a miel*», *El Alcázar*, 31-1-1961, p. 27.
- GOLDMANN, L. (2009): *Lukács and Heidegger, towards a new philosophy*, Nueva York, Routledge.
- GÓMEZ-ARCOS, A. (1964): «Autodefensa», *Primer Acto*, 54, p. 22.
- GONZÁLEZ RUIZ, N. (1966): «Raíces, estreno en el Valle Inclán», *Ya*, 15-09-66, p. 32.
- GORDON, G. (1966): «Arnold Wesker», *Transatlantic Review*, XXI, pp. 15-25.
- GRACIA, J.; RÓDENAS, D. (2011): *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*, Barcelona, Crítica.
- GRAMSCI, A. (1999): *Cuadernos de la cárcel*, vol. 5, ed. V. Gerratana, México D.F., Ediciones Era.

- HALSEY, MARTHA T. (2000): «Espacio abierto y visión dialéctica en el teatro de Buero Vallejo», en M. de Paco (ed.), *Memoria de Buero. Curso Internacional Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*, Murcia, Caja Murcia, pp. 51-70.
- HARBEN, N. (1988): *Twentieth-Century English History Plays*, London, Macmillan.
- HEREDERO, C.F. (1993): *Cine español (1951-1961). Las huellas del tiempo*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- y MONTERDE LOZOYA, J.E. (coords.) (2001): *En torno al Free Cinema: la tradición realista en el cine británico*, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
- HARO TECGLÉN, E. (1980): «Desmitificación», *El País*, 13-11-1980.
- (1982): «Víctor o el optimismo», *El País*, 15-10-82.
- (1985): «Más allá de la nostalgia», *El País*, 21-01-85.
- HERRERO, F. (1968): «Festival de Teatro Nuevo», *Primer Acto*, 94, pp. 68-73.
- HERREROS MARTÍNEZ, J. (2008): *El teatro de José María Rodríguez Méndez bajo la dictadura Franquista*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2008. Tesis doctoral en línea <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Jherrerros/Documento.pdf> (Consulta: 12 de septiembre de 2016).
- HEYCK, T.W. (2002): *A History of The Peoples of the British Isles. From 1870 to The Present*, Londres, Routledge.
- HIDALGO, Pilar (et. al.) (1988): *Historia crítica del teatro inglés*, Alcoy, Marfil.
- HIGHSAW, C.A. (1989): *A Theatre of Action: The Living Newspapers of the Federal Theatre Project*, Princeton, Princeton University Press.
- HOBSON, H. (1984): *Theatre in Britain. A personal view*, Oxford, Phaidon.
- HOLME, A. (1985): *Housing and Young Families in East London*, Londres, Routledge/Kegan Paul.
- HOLT, M. P. (1975): *The Contemporary Spanish Theatre (1949-1972)*, Boston, Twayne Publishers.
- HORMIGÓN, J.A. (1996-2004) (dir.): *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, vol. 2, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
- (2004): *Directoras en la historia del teatro español (1550-2002)*, vol. 2, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
- HUERTA CALVO, J.; PERAL VEGA, E.; URZÁIZ TORTAJADA, H. (2005): *Teatro español de la A a la Z*, Madrid, Espasa.

- IGLESIAS FEIJOO, L. (1996): «La polémica del posibilismo teatral: supuestos y presupuestos», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, vol. 10, 19-20, pp. 255-270.
- INNES, Christopher (1996): *Modern British Drama (1890-1990)*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ISABEL ESTRADA, M. A. de (2001): *George Bernard Shaw y John Osborne: recepción y recreación de su teatro en España durante el Franquismo*, Madrid, Universidad Complutense [Tesis doctoral inédita].
- JAMES, L. (1980): «Spectacle, Performance and Audience in Nineteenth-Century Theatre» en D. Bradby, L. James, B. Sharratt, *Performance and Politics in Popular Drama. Aspects of Popular Entertainment in Theatre, Film and Television (1800-1906)*, Cambridge, Cambridge University Press.
- JAMESON, F. (1981): *The political unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Art*, Cornell University Press.
- (2015): *The Antinomies of Realism*, Londres, Verso.
- JANSEN, S. (1982): «L'espace scénique dans le spectacle dramatique et dans le texte dramatique Quelques notes sur les lectures de *L'uomo, la bestia e la virtù* de Pirandello par Carlo Cecchi et Edmo Fenoglio», *Revue Romane*, vol. 17, 1, pp. 3-21.
- JONES, L.A. (1966): «The Workers' Theatre Movement in the Twenties», *Zeitschrift für Anglistik und Americanistik*, XIV, pp. 259-81.
- JONES, O. (2012): *Chavs. La demonización de la clase obrera*, Madrid, Capitán Swing.
- JUAN-NAVARRO, J. (2005): «*Locura de amor*, de Juan de Orduña, como alegoría nacional», *Hispania*, vol. 88, 1, pp. 204-215.
- KAVANNAGH, D. (2011): «Thatcherism and the End of the Post-War Consensus», *BBC. British History*. En línea:
<http://www.bbc.co.uk/history/british/modern/thatcherism_01.shtml> (Consulta: 9 de octubre de 2016).
- KIERKEGAARD, S. (2004): *Either/Or: A Fragment of Life*, London, Penguin.
- KOZLENKO, W. (1939) (ed.): *The Best Short Plays of Social Theatre*, Nueva York, Random House.
- LABANYI, J. (2001): «La modernización de Juana la loca: la última obra de Galdós, *Santa Juana de Castilla* (1918), entre la *Locura de amor* de Tamayo y Baus (1855) y *Locura de amor*, de Orduña (1948)», *Actas del VII Congreso Internacional*

- Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2000, pp. 16-30.
- LABORDA, Ángel (1973): «El estreno de esta noche. *El rehén*, de Brenda[n] Behan, en el Bellas Artes», *ABC*, 14-12-73, p. 83-85.
- (1980): «Una visión del príncipe don Carlos», Madrid, *ABC*, 11-11-1980.
- LEACH, R. (2006): *Joan Littlewood and the Making of Modern British Drama*, Exeter, University of Exeter Press.
- LEEMING, G., TRUSSLER, S. (1971): *The Plays of Arnold Wesker*, Londres, Gollancz.
- ; ASTON, E. (2013): «Commentary» en S. Delaney, *A Taste of Honey*, Londres, Bloomsbury.
- LEGATT, A. (1988): *Shakespeare's Political Drama. The history plays and the Roman plays*, Oxon, Routledge.
- L. M. (1960): «Carlos Muñiz», *Primer Acto*, 12, 57.
- LICHTENSTEIN, C., SCHREGENBERGER T. (2001): *As Found. The Discovery of The Ordinary*, Zurich, Lars Müller.
- LITTLE, R., McLAUGHLIN, E. (2007): *The Royal Court Theatre Inside Out*, London, Oberon.
- LLERA ESTEBAN, L. de (1995): «Prensa y censura en el franquismo (1936-1966)», *Hispania Sacra*, vol. 47, 94-95, pp. 5-36.
- LÓPEZ FONSECA, A. (2016): «La resistencia numantina como símbolo en la Guerra Civil: la *Numancia* (1937) de Rafael Alberti» en E. Peral Vega y M. Olivas Fuentes (eds.), *Cultura y Guerra Civil. Formas de propaganda dentro y fuera de España*, Madrid, Escolar y Mayo.
- LÓPEZ SANCHO, L. (1966): «*Raíces*, de Arnold Wesker, en el Teatro Valle Inclán», BC, 16-9-1966, pp. 73-74.
- LUKÁCS, G. (1965?): *Ensayos sobre el realismo*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- (1966): *Problemas del realismo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- MCDONNELL, B. (2012): «John Arden», en S. Nicholson, *Modern British Playwriting. The 1960s*, London, Methuen.
- MAINER, José Carlos (1972): *Literatura y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950)*, Madrid, Cuadernos para el diálogo.
- MAÑAS MARTÍNEZ, M. (2002): *Locura(s) de amor: La reina Juana del teatro al cine*, Madrid, Nassa.

- MARAÑÓN, G. (1964): «Los alumbrados en el espíritu español», *Primer Acto*, 54, pp. 19-21.
- MARCO, E. (1957): «Cuatro teatros de cámara», *Primer Acto*, 3, pp. 68-69.
- MAROWITZ, C.; MILNE, T.; HALE, O. (1981): *New Theatre Voices of the Fifties and Sixties. Selections from Encore Magazine, (1956-1963)*, Londres, Eyre Methuen.
- MARQUERÍE, A. (1959): «Dido estreno *Mirando hacia atrás con ira* de John Osborne», *ABC*, 12-03-1959.
- (1961): «Estreno de Epitafio para Jorge Dillon», *ABC*, 2-3-1961, p. 50.
- MARTÍN MONTOYA, F (1963): *Chico y chica cara a cara*, Madrid, Confederación Nacional de Congregaciones Marianas.
- MARTÍN RECUERDA, J. (1986): «Introducción» en L. Olmo, *La pechuga de la sardina. Mare Vostrum. La señorita Elvira*. Madrid, Plaza y Janés, pp. 11-64.
- MARTÍNEZ, J. A. (1999): «La consolidación de la dictadura (1951-1959)» en J.A. Martínez (coord.), *Historia de España del siglo XX (1939-1996)*, Madrid, Cátedra, pp. 71-131.
- MARTÍNEZ ALCORLO, R. (2015): «Pérez Galdós y Gómez de la Serna: dos visiones literarias diferentes sobre el mito y la historia de Juana de Castilla», *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 33, pp. 121-135.
- MARTÍNEZ CUADRADO, J. (1982): «La figura crítica de Lucien Goldmann», *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 77, pp. 17-27.
- MARTÍNEZ SIERRA, G. (1928): «Hablando con Valle-Inclán de él y de su obra», *ABC*, 07-12-1928, p.3.
- MARTÍNEZ TOMÁS, A. (1959): «Estreno de *Mirando hacia atrás con ira*», *La Vanguardia*, 30-10-1959.
- MARTORELL, M. y JULIÁ, S. (2012): *Manual de historia política y social de España (1808-2011)*, Madrid, RBA.
- MARX, K., ENGELS, F. (1964): *Sobre arte y literatura*, Buenos Aires, Revival.
- MEJÍAS, L. (1966): «El estreno entre bastidores. Raíces en el Valle Inclán», *Madrid*, 16-09-1966, p. 10.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1949): «Caracteres primordiales de la literatura española», en *España y su historia*, Madrid, Minotauro, vol. 2, pp. 612-667.
- MERAHI, D. (2010): *Joan Littlewood l'insoumise et le Theatre Workshop: Une aventure théâtrale*, París, L'Entretien.

- MERINO ÁLVAREZ, R. (1994): *Traducción, tradición y manipulación: teatro inglés en España, 1950-1990*, León, Universidad del País Vasco, Servicio de Publicaciones, 1994.
- (2009): «Traducciones (censuradas) de teatro inglés en la España de Franco: TRACE, una perspectiva histórica», *TRANS: revista de traductología*, 13, pp. 19-31.
- MERMALL, T. (1978): *La retórica del humanismo. La cultura española después de Ortega*, Madrid, Taurus.
- MESA, R. (1982): *Jaraneros y alborotadores*. Documentos sobre los sucesos estudiantiles de 1956, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.
- MILLER, A. (1949): «Tragedy and the Common Man», *The New York Times*, 27-02-49.
- (1988): *Vueltas al tiempo*, Barcelona, Tusquets.
- (2000): «“The Crucible” in History» and *Other Essays*, London, Methuen.
- (2002): *Al correr de los años. Ensayos reunidos (1944-2001)*, Barcelona, Tusquets.
- MILNER, L. (2011): «The Suez Crisis», *BBC. British History*. En línea: http://www.bbc.co.uk/history/british/modern/suez_01.shtml. (Consulta: 9 de octubre de 2016).
- MONLEÓN, J. (1962): «Nuestra generación realista», *Primer Acto*, pp. 1-3.
- (1966): «Raíces o la oportunidad perdida», *Primer Acto*, 79, pp. 18-22.
- (1969): «Así va... la II Campaña Nacional», *Primer Acto*, 114, pp. 4-5.
- (1971a): *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets.
- (1971b): «El ciclo del Teatro Nacional de Cámara», *Primer Acto*, 130, pp. 70-72.
- (1974): «Buero: de la repugnante y necesaria violencia a la repugnante e inútil crueldad», *Primer Acto*, 167, p. 4-13.
- (1975): *El teatro del 98 frente a la sociedad de su tiempo*, Madrid, Cátedra.
- (1980): «Espacio escénico y escenografía», *Primer Acto*, 184, pp. 13-28.
- MONROY CASAS, R. (1979): *Perspectiva social y relaciones humanas en el teatro de Arnold Wesker*, Murcia, Universidad de Murcia.
- MONTERDE LOZOYA, J.E. (2001): «Un nuevo cine llamado "Free Cinema"», en C. F. Heredero y J.E. Monterde Lozoya (coords.), *En torno al Free Cinema: la tradición realista en el cine británico*, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
- MONTAZA (1959): «Recoletos: Mirando hacia atrás con ira», *Ya*, 31-3-1959.
- MONTERO ALONSO, J. (1966): «Valle-Inclán: Raíces, de Arnold Wesker», Madrid, 15-09-66, p. 7.

- MORÓN, A.C. (2013): «Visión crítica de la realidad española. El teatro de José Martín Recuerda desde los inicios del período democrático», *Don Galán*, 3.
- MOSTAZA, B. (1961): «Epitafio para Jorge Dillon, en el Teatro Goya», *Ya*, 02-03-61.
- MUÑIZ, C. (1960): «Teatro de costumbres», *Primer Acto*, 14, pp. 14-15.
- MUÑOZ CÁLIZ, B. (2005): *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- (2006): «Teatro de urgencia: la brevedad al servicio de la eficacia», *Cuadernos del Ateneo*, 21, pp. 17-22.
- NASH, M. (1999): *Rojas. Las mujeres republicanas en la guerra civil*, Madrid, Taurus.
- NICHOLAS, R.L. (1988): «Texto dramático y contexto social: el dilema de Lauro Olmo» en D.W. Flitter (coord.) *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (21-26 de agosto de 1995), vol. V, Birmingham, University of Birmingham, pp. 41-46.
- N.G.R. (1959): «Sesión de cámara en Bellas Artes», *Ya*, 12-3-1959.
- NICHOLSON, S. J. (2011): *The Censorship of British Drama (1900-1968). Volume Three: The Fifties*, Exeter, University of Exeter.
- (2012): *Modern British Playwriting. The 1960s*, London, Methuen.
- NIEVA DE LA PAZ, P. (2001): «La escenificación de los roles sexuales y la censura de género durante el franquismo: El caso de Julia Maura», *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, 2, pp. 165-180.
- NIETO FERRANDO, J. y COMPANY, J.M. (eds.) (2006): *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las «Conversaciones de Salamanca»*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca.
- O'CONNOR, P. W.; PASQUARIELLO, A.M. (1976), «Conversaciones con la generación realista», *Estreno*, 22.1, pp. 8-28.
- (1988): «Las dramaturgas españolas de la época franquista (1939-1975)», *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*, Madrid, Fundamentos, pp. 29-38.
- (1992): «Julia Maura: lark in a hostile garden», en L. Charnon-Deutsch (coord.), *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers*, Madrid, Castalia pp. 233-245.
- ODETS, C. (1936), «All drama is propaganda» en *Current Controversy*, (february 1936), p. 13-37.

- O'LEARY, C. (2012): «Bearing Witness: Carlota O'Neill's *Una mujer en la Guerra de España*» *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 89, 7-8, pp. 155-168.
- OLIVA, C. (1978): *Cuatro dramaturgos «realistas» en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas*, Murcia, Universidad de Murcia.
- (1979): *Disidentes de la Generación Realista*, Murcia, Universidad de Murcia.
- (1989): *El teatro desde 1939*, Madrid, Alhambra.
- (1992): «Alfonso Sastre en la tragedia compleja», *Primer Acto*, 242, pp. 40-45.
- OLIVAS, M. (2014): «Leyenda negra y leyenda azul: la visión de Felipe II y el Infante don Carlos en el teatro español del siglo XX», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 32, pp. 85-101.
- OLMO, L (1963a): «Unas palabras en homenaje a don Carlos Arniches», *Primer Acto*, 40, pp. 10-11.
- (1963b): «Teatro español, teatro popular», *Primer Acto*, 41, pp. 20-21.
- ORDÓÑEZ, M. (2013): «Les presento a Marc Crehuet», *El País*, 06/04/13.
- ORTIZ HERAS, M (2006): «Mujer y dictadura franquista», *Aposta. Revista de ciencias sociales*, 28, 2006. En línea:
<<http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/ortizheras.pdf>> (Consulta: 23 de marzo de 2015).
- ORR, J. (1989): *Tragic Drama in Modern Society*, London, Routledge.
- OSBORNE, J.; WILSON, C.; WAIN, J.; HOPKINS, B.; LESSING, D.; TYNAN, K., ANDERSON, L., HOLROYD, S. (1957): *Declaration*, ed. T. Maschler, MacGibbon & Kee.
- (1960): *Manifiesto de los jóvenes iracundos*, ed. T. Maschler, Buenos Aires, Dédalo.
- OTERO, L. (1999): *La sección femenina*, Madrid, EDAF.
- PACO, M. de (1994): «Comicidad y crítica social en el teatro de Arniches (*Del Madrid castizo y La heroica villa*)» en J. A. Ríos Carratalá, *Estudios sobre Carlos Arniches*, Alicante, Diputación de Alicante / Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 189-198.
- (2004): «El teatro español en la transición: ¿una generación "olvidada"?» en *Anales de Literatura Española*, Universidad de Alicante, 17, pp. 145-158.
- (2013): «Buero Vallejo y Alfonso Sastre en la sociedad democrática», *Don Galán*, 3.
- PARDO, J.L. (2007): *Esto no es música*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- PATRICK, J. (1957): «La juventud inglesa se queja en las tablas», *Primer Acto*, 4, pp. 3-4.
- PATTIE, D. (2012): *Modern British Playwriting: The 1950s*, London, Methuen.
- PAVIS, P. (1998): *Diccionario de teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.

- PELÁEZ, A. (1995): «Reflexión sobre la escenografía en los teatros nacionales» en A. Peláez (ed.), *Historia de los teatros nacionales (1960-1985)*, Madrid, INAEM, Ministerio de Cultura.
- PERAL VEGA, E. (2006): «De reyes destronados. La figura del rey en el teatro clásico durante la Segunda República» en L. García Lorenzo (ed.) *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Madrid, Fundamentos, pp. 351-378.
- (2008): «Entre denuncia y melodrama: *Juan José*, de Joaquín Dicenta», *Revista de Literatura*, vol. LXX, 139, págs. 67-84.
- (2013): *Retablos de agitación política: nuevas aproximaciones al teatro de la Guerra Civil española*, Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, (1966): «Estreno de Raíces, de Arnold Wesker en el Teatro Valle Inclán», *Informaciones*, 15-09-1966, p. 12.
- PÉREZ GÁLLEGO, C. (1968): *Literatura y rebeldía en la Inglaterra actual: los Angry Young Men, un movimiento social de los años cincuenta*, Madrid, CSIC.
- PÉREZ MINIK, D. (1961): *Teatro europeo contemporáneo: su libertad y compromisos*, Madrid, Nebrija.
- «PICK» (1961) [RÍO, J.M. del]: «María Guerrero: Estreno de *Un sabor a miel* por Dido, Pequeño Teatro de Madrid», *Informaciones*, 25-01-1961, p. 7.
- PISCATOR, E. (1976): *Teatro Político*, Madrid, Ayuso.
- PREGO, A. (1961): «Crítica: *Epitafio para Jorge Dillon*, de Osborne y Creighton en el Goya», *Informaciones*, 02-3-61, p. 8.
- (1973): «Informaciones teatrales y cinematográficas. *El rehén*, de Brendan Behan», *ABC*, 16-12-1973, p. 83.
- PUEBLA LÓPEZ-SIGÜENZA, L. (2012): *Colección Teatro de la Editorial Escelicer*, Madrid, Centro de Documentación Teatral.
- QUINTO, J. M. de (1959): «Mirando hacia atrás con ira» *Primer Acto*, 7, pp. 1-3.
- (1960): «Ausencia de realidad. *Largo viaje hacia la noche*, de E. O'Neill, *Primer Acto*, 16, pp. 16-17.
- (1960): «Cinco notas al margen de "Un sabor a miel"», *Primer Acto*, 17, pp. 20-22.
- (1962): *La tragedia y el hombre*, Barcelona, Seix Barral.
- RAMOS ORTEGA, M. (2001): *Las revistas literarias en España entre la Edad de Plata y el medio siglo. Una aproximación histórica*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- REBELLATO, D. (1997): *1956 and all that*, Londres, Routledge.

- RICHARDSON, B. (1996): «Introduction: The Struggle for the Real – Interpretive Conflict, Dramatic Method, and the Paradox of Realism» en W.W. Demastes, *Realism and The American Dramatic Tradition*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, pp. 1-17.
- RÍOS SÁNCHEZ, P. (1997): «Presencia de Lutero en el teatro español del siglo XX», *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, 2, pp. 151-172.
- (2001): *Lutero y los protestantes en la literatura española desde 1868*, Madrid, Universidad Complutense.
- RIQUER, M. de y VALVERDE, J.M. (1986): *Historia de la literatura universal. La entrada en el siglo XX*, Barcelona, Planeta.
- (1986b): *Historia de la literatura universal. De las vanguardias a nuestros días*, Barcelona, Planeta.
- R. N[IETO] (1957): «La queja de las juventudes», *Primer Acto*, 4, p. 4.
- ROBBE-GRILLET, A. (1965): *For a New Novel. Essays on Fiction*, Nueva York, Grove Press.
- ROBERTS, S.E. (1965): *Soviet Historical Drama: Its Role in the Development of a National Mythology*, La Haya, Martinus Nijhoff.
- ROETZER, Hans y Marisa Siguán (1992): *Historia de la literatura alemana*, Barcelona, Ariel.
- ROCK, P.; COHEN, S. (1970): «The Teddy Boy» en V. Bogdanor y R. Skidelsky, *The Age of Affluence 1951-1964*, Londres, Macmillan, pp. 288-320.
- RODRÍGUEZ BUDED, R.; DIAMANTE, J.; MUÑIZ, C.; GONZÁLEZ VERGEL, A.; MONLEÓN, J. y FERNÁNDEZ SANTOS, A. (1968): «Coloquio sobre el naturalismo, el costumbrismo, el sainete y el futuro de nuestro teatro», *Primer Acto*, 102, pp. 20-29.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, J.M. (1961): «Teatro español, teatro popular, teatro europeo», *Primer Acto*, 24, pp. 20-21.
- (1965): «Protagonista: el pueblo», *Yorick*, 2, p. 9.
- (1972): *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*, Barcelona, Ediciones Península.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. (2000): «Realismo, realismos, realidad: entre espejos anda el juego», *Príncipe de Viana*, 18 (Anejo. Homenaje a Francisco Ynduráin), pp. 319-329.
- ROGER, S. (1971): «Sabor a miel con veinte años de retraso», *Diario de Navarra*, 04-04-1971.

- ROMERO LAULLÓN, R. y TIRADO SÁNCHEZ, A. (2016): *La clase obrera no va al paraíso. Crónica de una desaparición forzada*, Madrid, Akal.
- ROSEN, C. (1983): *Plays of Impasse: Contemporary Drama Set in Confining Institutions*, Princeton, Princeton University Press.
- RUGGIERI MARCHETTI, M. (1993): «La tragedia compleja. Bases teóricas y realización práctica en *El camarada oscuro*, de Alfonso Sastre», en M. de Paco (coord.), *Alfonso Sastre*, Murcia, Universidad de Murcia.
- RUHRBERG, K. (2012): *Arte del siglo XX. Pintura*, Colonia, Taschen.
- RUIZ FRANCO, R. (2007): *¿Eternas menores? Las mujeres en el Franquismo*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- RUIZ RAMÓN, F. (1977): «Introducción» en J. Martín Recuerda, *Las salvajes en Puente San Gil. Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca*, Madrid, Cátedra, pp. 11-52.
- (1978): *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Cátedra, Fundación Juan March.
- (1988): *Celebración y catarsis*, Murcia, Universidad de Murcia.
- (2005): *Historia del teatro español del siglo XX*, Madrid, Cátedra.
- RUSSELL TAYLOR, J. (1971): *Anger and After. A Guide to the New British Drama*, Londres, Methuen.
- R.V. (1973): «Salom, Loperena y Cía. contra Behan», *Triunfo*, 29-12-73, pp. 73-74.
- SAAL, I. (2007): «Broadway and the Depoliticization of Epic Theatre: The Case of Erwin Piscator» en J. C. Westgate (ed.), *Brecht, Broadway and United States Theatre*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, pp. 45-71.
- SALVAT, R. (1977): *Años difíciles: Tres testimonios del teatro español contemporáneo*, Barcelona, Bruguera, 1977.
- SAMUEL, R.; MACCOLL, E y COSGROVE, S. (1985): *Theatres of the left (1880-1935). Workers' Theatre Movements in Britain and America*, London, Routledge & Kegan Paul.
- SÁNCHEZ, J. A. (1992): *Brecht y el expresionismo, reconstrucción de un diálogo revolucionario*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- (1999). *Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid, Akal.
- SÁNCHEZ, R. G. (1977): «Teatralidad y carpintería teatral: la simultaneidad escénica en la obra de Buero Vallejo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 320-321, pp. 394-407.
- SÁNCHEZ-CASADO, M.J. (1996): en I. M. Zavala,

- de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. 3, *La mujer en la literatura española: modos de representación desde el siglo XVIII a la actualidad*, Madrid, Anthropos, pp. 213-238.
- SÁNCHEZ MACARRO, A. (1984): *Teatro social en Inglaterra. Del Workers Centre al Centre 42*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- SANZ VILLANUEVA, S. (1980): *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Madrid, Alhambra, 2 vols.
- (1984): *Historia de la Literatura Española*. Vol. 6.2: *Literatura Actual*, Madrid, Ariel.
- SARTRE, J-P. (1948): *Qu'est-ce que la littérature?*, París, Gallimard.
- (1970): *L'existentialisme est un humanisme*, París, Nagel.
- (1985): *Critique de la raison dialectique*, París, Gallimard.
- SASTRE, A. (1960): «Teatro de la realidad», *Primer Acto*, 18, pp. 1-2.
- (1961): «Ni viejos ni jóvenes: todo lo contrario», *Primer Acto*, 19, 2-3.
- (1988): «Ni ángel ni demonio. Sobre el realismo» *Primer Acto*, 226, pp. 86-89.
- (1995): *La revolución y la crítica de la cultura*, Hondarribia, Iru.
- (1998): *Anatomía del realismo*, Hondarribia, Hiru.
- SCOTT, J.C. (1985): *Weapons of the Weak. Everyday forms of Peasant Resistance*, Massachussets, Yale University.
- SIMBOR, V. (2005): *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*, Barcelona/Valencia, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SENNETT, R. y COBB, J. (1968): *The Hidden Injuries of Class*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (2010): *La corrosión del carácter*, Barcelona, Anagrama.
- SERRANO GARCÍA, V. (2003): «Los autores neorrealistas» en J. Huerta Calvo (coord.) *Historia del teatro español*, vol. 2 (Del siglo XVIII a la época actual), Madrid, Gredos, pp. 2789-2820.
- SMITH, W. (1990): *Real Life Drama. The Group Theatre and América, 1931-1940*, Nueva York, Knopf.
- SMITHSON, A. y P. (1990): «The “As Found” and the “Found”» en D. Robbins (ed.), *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, Cambridge / Londres, MIT Press, pp. 201-202.
- SPANG, K. (1998): *El drama histórico: teoría y comentarios*, Pamplona, EUNSA.

- STEINER, G. (2001): *Errata: examen de una vida*, Madrid, Siruela.
- (2011): *La muerte de la tragedia*, Madrid, Siruela.
- SYLVESTER, D. (1954): «The Kitchen Sink», *Encounter*, vol. 3, pp. 61-64.
- TAMAMES, R. (1988): *Historia de España VII. La república. La era de Franco*, Madrid, Alianza.
- TAMAYO, J. (1961): «Teatro español popular», *Primer Acto*, 26, pp. 22-23.
- TERRÉ ALONSO, L. (2006): *Afal* (1956-1963), Sevilla, Photovision.
- THOMPSON, M. (2007): *Performing Spanishness. History, cultural identity and censorship in theatre of José María Rodríguez Méndez*, Chicago, Intellect Books, Chicago University Press.
- TORRENTE BALLESTER, G. (1961): «Un sabor a miel, por Dido, Pequeño Teatro», *Arriba*, 25-01-1961, p. 15.
- TORRES NEBRERA, G. (1996): «La sociedad española en los dramaturgos de la promoción realista», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, vol. 10, nº 19-20 (dic), pp. 231-254.
- TOWNSON, D. (2004): *Breve historia de Inglaterra*, Madrid, Alianza Editorial.
- TURRONI, G. (1960): «De la fotografía española a la fotografía italiana», *Afal*, 24, pp. [10-13].
- TUSELL, J. (2005): *Dictadura franquista y democracia, 1939-2004*, Barcelona, Crítica.
- TYNAN, K. (1964): *Tynan on Theatre*, Londres, Penguin.
- (1984): *A View of the English Stage*, Frogmore, Paladin.
- VV.AA. (1977): *Escenografía española (1940-1977)*, Madrid, Galería Multitud.
- VV.AA. (2012): *The New Deal Stage: Selections from the Federal Theatre Project, 1935-1939*. The Library of Congress. <http://lcweb2.loc.gov/ammem/fedtp/fthome.html> (Consultado: 30 de abril de 2015).
- VV.AA. (2013): *Yo hago la calle. Joan Colom, fotografías (1957-2010)*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- (2016): «Notting Hill Riots», *Exploring 20th Century London*. En línea: <http://www.20thcenturylondon.org.uk/notting-hill-riots-1958> (Consulta: 8 de octubre de 2016).
- VV.AA. (2016b): *Realistas de Madrid*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.
- VALLEJO, J. (2015): «Historia de otra escalera», *El País*, 12-3-2015. En línea: <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/11/actualidad/1426095198_707934.html> (Consulta: 8 de agosto de 2016).

- VICENTE HERNANDO, C. de (2013): *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*, Madrid, Centro de Documentación Crítica.
- VILAR, J. (1961): «El Teatro Nacional Popular», *Primer Acto*, 26, pp. 4-9.
- VILCHES DE FRUTOS, M.T. (1995): «Teatro nacional de cámara y ensayo. Auge de grupos de teatro independiente (1960-1975)», A. Peláez (ed.), *Historia de los teatros nacionales (1960-1985)*, Madrid, INAEM, Ministerio de Cultura, pp. 127-150.
- VILLANUEVA, D. (2004): *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- WARREN, L. (2006) (ed.): *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, 3 vols., Nueva York, Routledge.
- WEINGARTEN, Barry E. (1983): «José Martín Recuerda's *Como las cañas secas del camino* and the Rural Drama», *Hispanic Review*, 51, nº 4, pp. 435-448.
- WILLIAMS, R. (1979): *Modern Tragedy*, Londres, Verso.
- (1975): *El teatro de Ibsen a Brecht*, Madrid, Península.
- (1983): *Keywords*, New York, Oxford University Press.
- (1985): *The Country and The City*, Londres, The Hogarth Press.
- (2002): «A Lecture on Realism», *Screen*, vol. 18, 1, pp. 61-74.
- WILLMOTT, P. (1969): *Adolescents Boys of East London*, Londres, Penguin.
- WILSON, C. (1982): *The Outsider*, Nueva York, Penguin [versión en ebook].
- UBERSFELD, A. (1977): «Le lieu du discours», *Pratiques*, nº 15-16, juillet 1977, pp. 10-19.
- UMBRAL, F. (1985): «Tribuna. La Elipse», *El País*, 20-01-1985.
- YOUNG, M., WILLMOTT, P (1987): *Family and Kingship in East London*, Londres, Penguin.

11.3. OTRAS FUENTES

9.3.1. Archivo General de la Administración (AGA)

- Caja 73/09305. Expediente 277/59 (*Un sabor a miel* [Narros, 1961])
- Caja 73/09354. Expediente 29/61 (*Epitafio para Jorge Dillon* [Gordón])
- Caja 73/09703. Expediente 93/69 (*Un sabor a miel* [Narros, 1971])
- Caja 73/09555. Expediente 223/66 (*Raíces* [Arteche])
- Caja 73/09730 Expediente 301/69 (*Último adiós de Armstrong* [Osuna])
- Caja 73/09997. Expediente 695/72 (*La cocina* [Narros, 1973])
- Caja 73/09620. Expediente 312/67 (*El rehén* [Loperena, 1978])

11.3.2. Victoria and Albert Museum (V&A) – English Stage Company / Royal Court Archives Photographs (GB 71 THM/273/6)

GB 71 THM/273/6/1/76 (*Chicken Soup With Barley*, June 07 1960)

GB 71 THM/273/6/1/77 (*Chips With Everything*, Apr 27 1962)

GB 71 THM/273/6/1/147 (*The Entertainer*, Apr 10 1957)

GB 71 THM/273/6/1/231 (*I'm Talking About Jerusalem*, Apr 10 1957)

GB 71 THM/273/6/1/384 (*A Patriot for Me*, June 30 1965)

GB 71 THM/273/6/1/286 (*Live Like Pigs*, Sept 30 1958)

GB 71 THM/273/6/1/292 (*Look Back in Anger*, May 05 1956)

GB 71 THM/273/6/1/302 (*Luther*, July 27 1961)

GB 71 THM/273/6/1/431 (*Roots*, June 30 1959)

GB 71 THM/273/6/1/454 (*Sarjeant Musgrave's Dance*, Oct 22 1959)

11.3.3. New York Public Library – Billy Rose Theatre

Division T-Mss 1981-008 box 40 (Clifford Odets' Papers)

11.3.4. Fundación Juan March

T-Pro-Bel-M (Programa de mano *Mirando hacia atrás con ira*, de John Osborne; adaptación de Victoriano Fernández Asís).

T-Pro-Did-E (Programa de mano Epitafio para Jorge Dillon, original de John Osborne y Anthony Creighton; traducción de Antonio Gobernado).

T-Pro-Val-R (Programa de mano Raíces, original de Arnold Wesker; traducción de Juan José Arteche).

11.3.5. Centro de Documentación Teatral (CDT)

602357 (Fotografía *La cocina*)

901546 (Programa de mano *Recortes*, espectáculo de Producciones OFF y Kasbah)

FOT-27512 (Fotografía Gyenes *El sol sale para todos*)

FOT-28163 (Fotografía Gyenes *Cerca de las estrellas*)

11.3.6. Boletín Oficial del Estado (BOE)

BOE-A-1968-39915 («BOE» núm. 133, de 3 de junio de 1968, páginas 8000 a 8001).

BOE-A-1968-41394 («BOE» núm. 151, de 24 de junio de 1968, páginas 9251 a 9251).

BOE-A-1968-38069 («BOE» núm. 120, de 27 de abril de 1968, páginas 6249 a 6250).

BOE-A-1969-40555 («BOE» núm. 140, de 12 de junio de 1969, páginas 9181 a 9182).

